引　　言

德彪西(Debussy)于1918年逝世，距今已满五十周年。今天他的声誉达到至高境地。现代作曲家鼻祖伊戈·斯特拉文斯基(Igor Stravinsky)甚至真诚地讲过这样的话："我们这一代音乐家以及我自己多归功于德彪西"。某些评论家早在二十世纪二十年代即对他的创作有过评价，但他的很多作品还从未得到广泛的议论。他的钢琴音乐更是如此。一提到德彪西的名字，对非行家来说，十有九还是先想到他的钢琴作品。当然，他们也会立即记起他许多重要的管弦乐曲——《牧神午后前奏曲》、《海》、再可能提到的便是管弦乐《意象》与《夜曲》。人们同样会追忆起德彪西还是写过一部优秀歌剧的作曲家，至于他的歌曲，除非他们对那些作品已有专门研究，否则在某些场合一定是把它排在末位，而这些歌词又大多出自魏伦①(Verlaine)之手。他的钢琴音乐在人们心目中之所以占据首位，那是从他的实际出发，因为德彪西是位无可非议、众所公认的作曲家，他在扩充钢琴音乐曲目方面，不只是在数量上为这乐器创作了一套套的优秀作品，而且为这门

① 魏伦(1844—1896)，法国象征派诗人。——译注

具有特色的音乐，在增添新的内容方面同样具有数量的意义。德彪西所做的这一切，自然也都体现在他创作的其它类别的许多作品上。在钢琴音乐的领域里，他使这门技巧有了新的发展，表现在和弦与和声的运用上具有十分独特的技巧和他个人的风貌。尤其是他的和声更为突出，他运用和声不时移动的、倏忽即逝的朦胧音响，运用和弦之间的相互溶化、吞没，时而消失、时而重聚在无穷无尽、捉摸不定的变化中，从而使踏瓣所发挥的作用，赢得了一片完全是崭新的好评。

德彪西的作品绝大多数虽都有解释，但总还是被那些神秘和变化莫测的气氛所包围。而这种似是而非的意境在他的钢琴音乐里尤占优势。德彪西的钢琴音乐风格是怎样达到完全成熟的地步，而这种风格是怎样体现出作曲家富有生命力的及其音乐本质的全部——简言之，这便是我们所要讨论的有关德彪西式的所在。体现了德彪西风格的《版画集》只是在完成他最早著名的钢琴作品二十三年后才问世的，而距他的最后一部钢琴作品仅有十二年之久。在他早期的二十三年里，德彪西曾写了一大批他最重要的歌曲作品，包括为波德莱尔① (Baudelaire)，马拉美② (Mallarmé)和魏伦具有代表性的诗歌谱了曲，其中尤以魏伦的作品为多。他在十九世纪九十年代内即已写出完全是德彪西式的、富有诗意的管弦乐曲，成为“象征派”乐章的精华，如为马拉美谱写的《牧神午

① 波德莱尔(1821—1867)，法国象征派诗人。——译注

② 马拉美(1842—1898)，法国象征派诗人。——译注

后》以及管弦乐《夜曲》与《弦乐四重奏》；《海》着手于1903年，《佩利阿斯与梅丽桑德》这部歌剧于前一年即已完成。这些作品所运用的方法在德彪西的创作上都是最富有创造性的。假定德彪西的创作生涯就此结束，又假定他的钢琴音乐也仅仅是一批与优秀的沙龙音乐不相上下或无足轻重的作品，至此为止，那只有《为钢琴而作》(1901年完成)为代表了，这样，他所获得的声誉对全世界来说，虽还有他一席之地，但德彪西在今天将不会被公认为是真正的钢琴作曲家。进入这十个年头，即从1903到1913年，涌现出他全部的所谓印象主义的钢琴作品，而在1915年前后，从他创作的《十二首钢琴练习曲》以及为两架钢琴而作的《白与黑》来看，他已从印象主义音乐的“听觉的一视觉的”概念中有所转移了。

当德彪西在1896年前后开始创作《为钢琴而作》时，他似乎把钢琴创作看成是不太重要的附带工作。这由于他最早是以歌曲作曲家而取得成就的。他早期的许多钢琴小品，大部分与他歌曲伴奏的织体相近似，这种织体就象蔓延在塑料薄膜上的附加物一样，甚至近似他那些歌曲中飘忽不定的旋律线。《贝加摩组曲》虽由他歌曲中最精华部分组成，但这些钢琴小品却极少具有歌曲的品格，其中包括德彪西企图按照钢琴的特点，着力唤起魏伦的《华丽节日》中隐蔽着的怀旧之情。一位最有观察力的评论家维弗内德·麦勒斯① (Wilfred Mellers) 认为这些歌曲对了解德彪西最富有意义的音乐作品

① 麦勒斯(1914—)，英国作曲家，音乐学家，生平著作甚丰。——译注

是把钥匙①。这一评价确切而有说服力。它们是“哑剧人物与幽灵的音乐”，其中所描写的想象比客体更为真实。麦勒斯认为这些歌曲特点的延续并未进入印象主义的钢琴小品中，德彪西的“那种宁静、微笑、若有所思、以及形似飘忽不定的薄纱和有触觉的管风琴似的音乐，在这里缺乏控制与遏制的能力，只是在他的管弦作品和《佩列阿斯》歌剧中才把那些富有敏感的手法与技巧表现出来”。这纯属他个人的见解，决不是德彪西所有崇拜者能全赞同的，但他在说明“微笑、若有所思、以及《贝加摩组曲》中薄膜似的旋律线方面还是有些道理。

另一类的神秘则是德彪西的音乐本质。他整个创作生涯都是通过声音与清晰的幻梦打着交道。在一份致皇家音乐协会的文稿中②，爱德华·洛克斯皮塞尔③ (Edward Lockspeiser) 说他在吐纳尔④ (Turner) 的许多油画的幻影中，探索出德彪西对幻梦发生兴趣的来源，尤其是那些奇异的海岬，在他的《海》与一些其它有关海的作品中也都有类似的表现，

---

① 指克洛德·德彪西最后的著作《音乐与书信》，第XX卷(伦敦版，1947年)。——原注

② “德彪西的梦幻概念”见于皇家音乐协会的记录汇编中，第89卷(1962—3年)。——原注

③ 洛克斯皮塞尔(1905—1973)，英国音乐学家、作曲家，对法国音乐很有研究，他写了许多音乐论著，评论德彪西的音乐共有三本著作：《德彪西》，《德彪西，他的生平与思想》与《德彪西的幻梦概念》。——译注

④ 吐纳尔(1775—1851)，英国画家，晚年探索光与色的表现效果，对以后法国印象派的绘画有很大影响。——译注

同时在为坡①(Poe)而写的作品中则运用了它们的黑暗和暗示性的象征主义手法。德彪西的梦幻世界早就为"艺术喜剧"②(Commedia dell' arte)的世界所包围，为华托③(Watteau)油画中忧郁的折光所据有，而魏伦诗歌中得到再创造的怀旧之情是出自德彪西之手。德彪西一生中最亲密的朋友与伙伴，并不是音乐界同行，而是诗人与画家，特别以象征派与印象派的作家为多，他们的目标与艺术见解德彪西是广泛参予了的。马拉美在他的创作生涯中早就作过如此描述："我已发现一种暗示性和奇特的表达方式，把它们归之为瞬间的印象"，他感到自己所耽心的是怕把它们编织"成为一部交响曲。"马拉美的见解会含有这样的意思，作为他的诗歌渴望音乐有所适应，正如其它象征派的诗歌作者们对音乐有此要求一样，而绘画与印象派画家们的关系也在于此。这些想法在德彪西1903到13年的钢琴音乐中都得到很好的体现。此后，德彪西从各种源泉中把它们归之为"瞬间的印象。"洛克斯皮塞尔回顾塞尚④(Cézanne)在评论莫奈⑤(Monet)的文中说过："他的艺术已成为一种对光感的准确说明，这就是说，'他除了视觉别无其它'"，同时巧妙地表明，"对德彪西来说，他也有同样高度的敏感，因此，他除了听觉别无其它。"尽管德彪

① 坡(Edgar Allan Poe，1809—1849)，美国诗人，小说家。——译注

② 一种即兴表演的喜剧形式，十六至十八世纪时流行于意大利。——译注

③ 华托(1684—1721)，法国著名画家。——译注

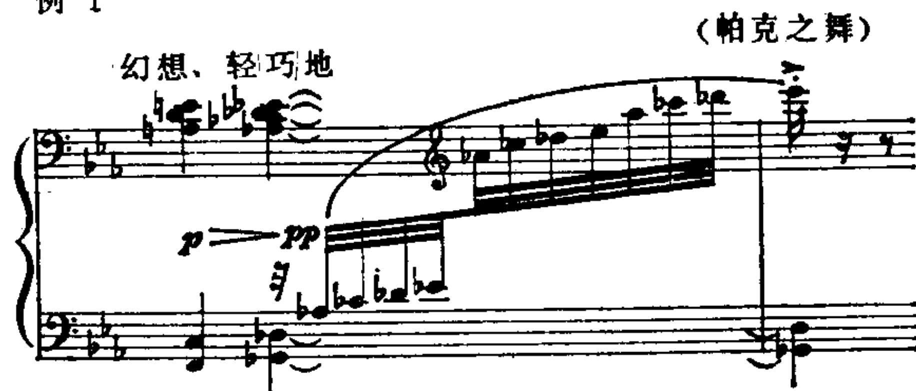
④ 保尔·塞尚(Pual Cézanne，1839—1906)，法国画家，后期印象派代表人物。——译注

⑤ 莫奈(1840—1926)，法国画家，印象画派的创始人之一。——译注

西不喜欢以“印象主义”这个词来表明他的音乐，他认为他自己更接近于象征主义的诗歌，但他与莫奈及其同行之间还不是没有联系。那种浮现在莫奈某些绘画中的光泽，暗示着一种属于画家方面的空间感，存在于绘画实体与作者之间，这种空间可以用尘埃微粒、迷雾、甚至雨滴来填充，其中任何一种反射出来的微光以及成为一种客体的情景，瞬间之内是真实的（因为莫奈在绘画时的速度非常之快），而且可以不时地变换色调。这种客体看起来模糊而带有轻微的变形，或者即便是完全清晰，但其根本一点是客体要通过大气才能看到，因此，这种印象必须是一种飞快的东西。人们感到德彪西的作品，特别是在他印象主义的钢琴音乐中，运用这种方法，即透过大气听到声音的地方十分之多。我们不仅从他作品不同的来源中可以听到多种多样、各不相同的音响，而且在以主题材料为对位的形式以及在同一作品中也都可以听到这些声音（如《中断的夜曲》），表明他对围绕在他四周大气中反射出来的那种音响，具有一付敏锐的耳朵和一种锐利的鉴别能力。众所周知，纯粹的单个音是不能构成音乐之声，任何一音可在它的基础音上发出一系列的泛音，较强、较弱的音响是根据动因而产生的。在这些动因中，铜乐器与钟铃产生的泛音极强。假定有位站在钟楼旁边的人，铜钟声给他的听觉犹如复合的和弦悬挂在空中不停地响着一样，而在中途某地则又象是有许多钟铃参加了这场混战——在半公里远的地方，从清晰的钟铃声中又可听到一种极为不同的音响，这因其中大多泛音已消失在“途中”了。德彪西抓

住了这些钟铃声以及它们的泛音，出色地用于《被淹没的教堂》(围绕着第20小节) 这首作品中，他的和声大多是从他的声学知识中引伸而来。这类和弦一旦具备了完全的声学意义，会使那属于遥远的假设，即使是在想象之中，听起来也常常是深邃的。

例 1



德彪西的梦幻世界，开始以艺术喜剧为楷模，迅即涉及到各个领域，有些是他的第一手材料，有些纯属某些音乐的感性知识，凭直感加以扩大而取得的。回忆他的钢琴音乐中的一些主题大多来之于外部，这里的意思是指它们以巴黎人每天正常的户外活动情景为题。有时，外出的地方不远于巴黎的近郊，在那里他能观察天空中飘忽的浮云，倾听并感受掠过平原的微风，或对那些铺在森林里的枯叶默默沉思。在他最值得纪念的一篇文章中，说他有一次因未参加星期日音乐会，而必须为此写一份报告时说：

“我曾徘徊在充满秋意的景色里，古老森林的魅力使我着了迷。金黄色的树叶纷纷从被折磨的树枝上落下，教堂的晚祷钟声催着田野入睡，轻柔而有魅力的声音劝告人们忘掉一切。落日孤

单单地休息了。没有一个农夫会被它的景色迷恋，他们一往如常。牲畜和农人静静地返回田舍，他们干完了卑贱的劳动，美德胜过了应得的报偿，他们既不企求夸奖，也不甘蒙受羞辱……艺术上的争论离得是多么遥远。伟大人物的名字有时会变成了咀咒的用语……当我在这听不到人们谈论音乐的时候，恐怕我是更加热爱它了①……”

在德彪西梦幻世界里所涉及到的另一些地区，在地理上都是远离他的家乡。1889年给他印象最深的是爪哇和越南的“加买隆”(Gamelan)乐队，这些乐队是由一弦琴，一支长笛和各种锣、铃组成，敲击棒槌用厚厚的棉织物包裹着。这些地区的五声音阶音乐及其宏亮的音色，在他以后创作的《塔》以及其它几首小品中，都采用了这种东方式的特点。西班牙，在地理上也是远离德彪西和为他所不熟悉的，特别是安达露西尔 (Andalusia)，它是以音乐和建筑艺术来表现摩尔人的文化，这给他不少影响。甚至他从直感中准确地通晓了西班牙的方言，正由于它的可靠性，法雅② (Falla) 认为《格拉纳达之夜》在德彪西所有钢琴曲中是一首最能表现安达露西尔景色的作品。离家较近的是音乐所了，德彪西的钢琴音乐在这方面表现出的内容有些极为鲜明而且富有风趣，有的甚至远远涉及到异教之神，特别是潘神，它不仅被人格化，而且转化为马拉美笔下的农牧之神。

---

① 这一段是Maire O' Brien根据 Lèon Vallao 翻译的《克洛德·德彪西的理论》本子译出的(伦敦版，1929年)。——原注

② 法雅(1876—1946)，西班牙作曲家。——译注

总的说来，这些就是德彪西的世界。1911年，当他接见记者时曾这样说过：

“你听到围绕着你的每种声音，都能使它再现出来。周围世界里的节奏，通过敏锐听觉的辨别，也能使它们再现为音乐的节奏。对某些人来说，规则是首要的，但我的愿望只是把听到的什么使它得到再创造。”

德彪西遵守作曲方面的规则并不十分严格，但他如因缺乏听觉的引导，而以按部就班的严格方式进行写作则将感到困难。音乐分析有助于我们对作品的构成有所了解，但对他在创作上所运用的极为神秘的高度技巧，要想作出说明，那是无能为力的，这些技巧就是一系列美妙、引人入胜的景色，声音，甚至芳香与回忆。德彪西自己厌恶对音乐进行分析。1913年他在吉尔布拉斯(Gil Blas)杂志上发表过这样的意见：

“比方说，一部美丽动人的艺术作品，总是有它的奥妙之处；这就是说，不可能确切地说明它是怎样写成的。无论如何，对音乐要保存它的奇异幻觉，因为音乐是一切艺术中最能接受奇异幻觉的。……应当说，我们不要抱有毁坏它的意图、或者对它进行说明。”

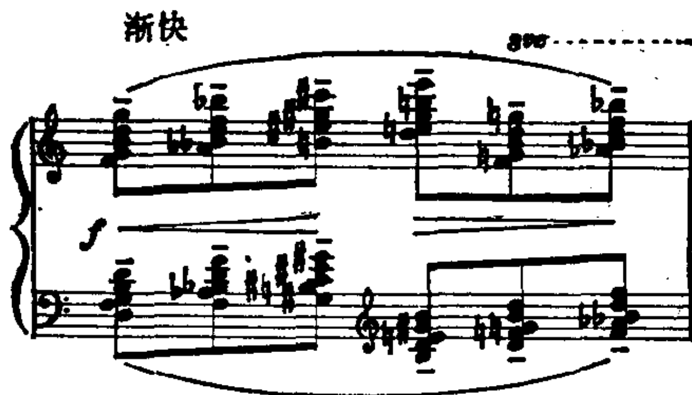
在这以前八年他曾说过：

“音乐写得越多，越多的重要问题会接踵而来……公式，技术。”

关于德彪西的和弦性质(见例1)的真实情况，有些在前

面已涉及到。早在1889年，德彪西和他从前的教师吉罗(Guiraud)争论有关和弦连续进行的功能问题时,他认为和弦不论是协和与不协和的，都倾向于采取类似的同向进行，这段谈话以及和弦进行问题都被一位青年人摩里斯·爱马奈(Maurice Emmanuel) 非常认真地记录了下来①。德彪西的争论体现了一个完全崭新的观念：一些不协和弦都是完满的，最后的属性并不要求解决到一个协和弦上。下面这一小节是他无数例子当中的典范之一：

例 2 (月色满庭台)
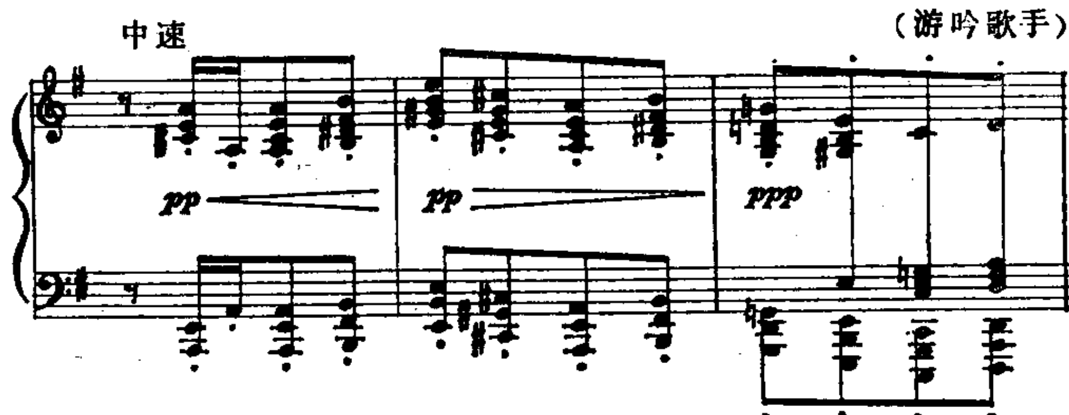


在技巧上，这个例证是由一个和弦组成——其结构象是常用的属七和弦——用于许多不同的调中。这里还清楚地表明它与一般和声教本中的属七和弦无共同之处；这种和弦是独立存在的，不是一种解决到主和弦上的关系。德彪西常把古老的和弦用于新的方法之中，甚至是一个极其简单的和弦，如普通的大三和弦：

---

① 这段记录完全被洛克斯皮塞尔转载在他的《德彪西的生活与思想》这本著作中，第I卷(伦敦版，1962年)。——原注

例 3



使音调作如此无拘无束的大胆进行，对调性并无损坏，尽管它们会引起一种削弱旧磁极（主音，属音，下属音）的吸引作用，但其中的密切关系在德彪西成熟的作品中表现得是极其微妙的。例 3 是真正的G 大调，但它只是在此例最后两个和弦中才得到表现。此例还表明德彪西不光是采用了一般的连续进行（任何音程或一列音程用的是同样的连续进行），而五度的连续用得更有特色，这种特征可能来自中世纪早期的复调声乐曲（Organum）。调式的用法也可追溯到中世纪的素歌，尽管那些旋律都是他年轻时代的音调——可从盖卜里尔·福利①（Gabriel Faurè）早期的作品中得到证实。德彪西为他早期的部分钢琴音乐写过一些具有调式特征的旋律，将在后面可以见到。

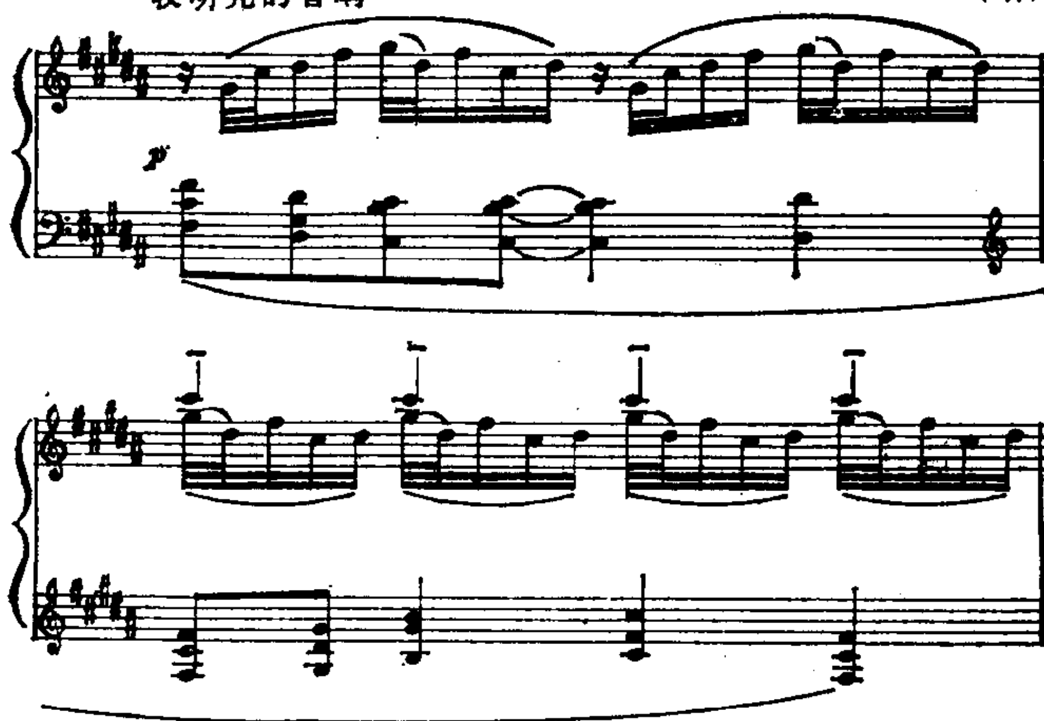
爪哇的“加买隆”乐队给予德彪西的影响首先表现在他于1903年创作的《塔》中，它以占优势的五声音阶的旋律和以钟铃般的声音伴随着它们为特征：

---

① 福利（1845—1924），法国作曲家。——译注

例 4　适当地活泼

较明亮的音响　　（塔）



德彪西除运用传统的大小调音阶以外，各种五声音阶他也只用了某几种。其中之一是全音音阶，德彪西从《为钢琴而作》到以后的钢琴作品，对这种音阶用得很自由。在德彪西的成熟作品中，差不多每一小节中都渗透着诸如此类的手法，概括起来有C大调音阶全都用黑键，大、小三度共处，调性接近于持续的模糊，结合最轻快的节奏型，这样，它的音乐几乎有着无比的灵活性。他最初对音乐本质的见解，为实现他的幻梦和想象提供了迈进的条件。对于这些作用，我们得归功于他的一批作品中存在着的那些富有吸引力的、诗意的、色彩性的、美丽而首先是无与伦比的音乐。

II

1880—1901

德彪西最早阶段的一些钢琴作品，其结构形式与和声语言两个方面大多未超出传统的范畴。从“世纪末期”① (fin-de-siècle)巴黎艺术中所产生的一些作品，在大多数同类作品中虽有值得强调之处，但不少乐曲都还未超过优秀的沙龙音乐。其中有许多作品是美丽新颖动人的。在德彪西的《为钢琴而作》以前，他的全部钢琴音乐可能由于过分被指责为既无典型意义又不关重要，因而使得这位有决心的探索者所能得到的报偿也只是少许有暗示性的以及与现代歌曲有某些类似的东西了。在未把这些作品分别予以研究之前，有必要对德彪西早期钢琴音乐风格的来源概略地作一番追溯。其中甚至包括他某些在创作意图上已成为定型的风格，尔后在这位作曲家的钢琴艺术进入成熟时期而被他抛却了的东西。

马丁·柯普尔② (Martin Cooper) 把德彪西早期某些有

① 指文学、艺术等方面具有十九世纪末期特征的作品。——译注

② 柯普尔(1910—)，英国音乐评论家。——译注

代表性的钢琴作品列了一个表①：

> “……《阿拉伯风格曲二首》与《佩蒂戴组曲》显示出……德彪西仍然受到当时众所爱戴的——宾加明·古达尔（Benjamen Godard），马斯涅(Massent)，圣·桑(Saint Sains)的影响，尤其是格里格(Grieg)给德彪西的影响也表现在《贝加摩组曲》中，德彪西从这个时期所写的作品，大都标有日期。”

此外，还可加上第里比斯② (Delibes)的名字，他是位典雅的舞剧作曲家。德彪西于十九世纪九十年代所创作的一些其它钢琴作品在受他人影响方面确是更为广泛的。1880年，他是梅克夫人——柴科夫斯基密友——的家庭音乐教师，两次到过俄国，并曾陪同梅克夫人到意大利与瑞士作过旅行，他再度到莫斯科拜访她的时候是在下一年。德彪西最早期的钢琴作品《波希米亚舞曲》有着柴科夫斯基式的温柔气质，而他从鲍罗丁的歌曲中所获得的知识则反映在他的一批作品的旋律线上。穆索尔斯基的《波里斯·戈杜诺夫》初次引起他的注意(起先无大效果)似乎是在1889年，时值“世界博览会” (Universal Exhibition) 在巴黎举行，当时他不仅听到爪哇的音乐，而且使他重新温故了俄国两部主要为民族乐派所推崇的协奏曲。也在1889年，他旅行到拜罗伊特(Bayreuth)，在那

① 见《从贝辽兹逝世到福列逝世期间的法国音乐》一文(伦敦版，1951年)。——原注

② 第里比斯(1836—1891)，法国作曲家，以舞剧音乐闻名于世。——译注

里首次听到《特里斯坦》，第二次听到《帕西法尔》与《名歌手》。他很快发觉瓦格纳的创作方法对他并不适合，但他对瓦格纳的作品是推崇的，尤其是《特里斯坦》与《帕西法尔》曾受到他多次的赞扬。他把《帕西法尔》描写为："最美丽的高山之一，永远耸立在音乐声中；它无可比拟、壮丽而雄伟，令人为之神往。"无疑地，这两部歌剧有相当部分深深浸透在他的心灵里。他早期为波德莱尔谱写的一些歌曲，非常明显地是受到瓦格纳的影响，而《佩列阿斯与梅丽桑德》这部歌剧所用的手法，总的看来，所谓不同之处也只表现在和声的运用和对主导旋律的处理方面更为精致吧了。甚至在他后来创作的《圣·谢巴斯蒂安的殉难》这首作品中，也还留有《帕西法尔》的痕迹。

德彪西的第一首钢琴曲是《波希米亚舞曲》(Danse bohémienne)，作于1880年，它的地方色彩极为苍白，当我们把它与作者后来创作的几首西班牙小品中具有那种巧妙、引人入胜的民族音乐的特色相比，则感到《波希米亚舞曲》是一首以舶来品装备成的作品。《波希米亚舞曲》是$\frac{2}{4}$拍子，有点类似波尔卡的节奏。并且还具有温柔的吉卜赛人的情趣，那可能是他从莫斯科酒巴间吉卜赛歌手们那里听到的，这种地方德彪西认为应经常出入其间。这首作品的织体虽十分简单，但其中有些手法是来自柴科夫斯基的沙龙音乐。梅克夫人曾把这份手稿附在一封她给柴科夫斯基的信中，日期是1880年9月8日，她在信中说："我希望钢琴家德彪西的这首短钢琴作品能得到你的关注。这位青年人热衷于创作，写作十分勤

奋。”一月以后，柴科夫斯基回信说：“这首作品确实非常美，可惜太短，构思不是贯穿到底，形式十分凌乱，缺乏完整性。”如有人认为最后乐段是过分省略的话，那么这种评价是公正的。其中唯一有特点之处是尾声，这里在下中音持续音上方用了一个主和弦（这首作品是 b 小调），从而突出了这个属于大七度的音程。《波希米亚舞曲》直到 1932 年方告出版。

德彪西的钢琴作品首次得到出版的是著名的《阿拉伯风格曲二首》(Deux Arabesgues)（1880 年）。正如洛克斯皮塞尔指出的：“这是第里比斯舞剧的优美风格的再现，”它们更多相似的地方表现在作品的形式结构与钢琴家所用的手法这两个方面。《阿拉伯风格曲二首》的第一曲，以三连音为一组的阿拉伯式的下行模进（近似一首人们能够想象到的类似打棉机歌手所唱的歌曲的复述）与左手以流畅的、甚至是由八分音符组成的分解和弦音型相对峙。中间部分更富有效果，如歌的经过句在坚定的和弦式的 C 大调的陈述中达到了高潮。它迅速从 C 大调转回原来的 E 大调是明显的。它以半音的变化使 C 大调三和弦转为升 c 小调的第一转位以及在完成调性的转换上都作得十分出色。

第二曲比第一曲更为随意，它以清脆的吱吱鸟鸣声的音型（再度出现鸟之歌的回忆）从头至尾贯穿各个乐段，同时尾声具有一种奇形怪状的、虚拟的赋格曲式，一开始宛如两支大管。中间乐段靠后部分再度进入转调，在处理转调的手法上生动而有特色。即从 C 大调转入原来的 G 大调本无不可克服的问题，但德彪西选择了一条迂回的路线，他从 C 大调属

七和弦进到 E 大调的主和弦是直接插入的(大动向中的小穿插?)。进入 ♭E 大调用的是侧滑，进入 G 大调用的是无准备的跳进，从而完成了这段不太正规的路程。这里的钢琴手法表现得非常精致，也正好是用在标明“稍慢”导向乐曲结束之前，同时“稍慢”本身在德彪西的钢琴音乐中是初次出现的例示，是作曲家在“不可能”用音符来表明的情况下(持续进行中，指法不能实现时只有用踏瓣)而用持续踏瓣音来说明的一种方法。他在这里标有“谐和的”字样作为附加的指引，这也似乎为后面每隔两小节结合低音部的全音符的一段进行而言。

《小组曲》(Petite Suite)是一首钢琴四手联弹的作品，问世于 1889 年。这首作品是在魏伦的《被遗忘的短歌》(Ariettes Oubliées)这几首诗完成后不久创作的，这首组曲与他那些值得重视的歌曲之间有着鲜明的对照，几乎被认为是出自另一人之手。他的这一作品还曾得到海里·布赛尔①(Herri Büsser)的帮助为它改编成管弦乐曲，流行范围甚至超过了《阿拉伯风格曲二首》。洛克斯皮塞尔，瓦腊斯②(Vallas)和其他人认为这首组曲是第里比斯的灵感再度主宰着他的天才，但是，这与德彪西和其同时代作家们的交往也有关系。《在船上》(Enbeteau)是组曲的第一首小品，精致的分解

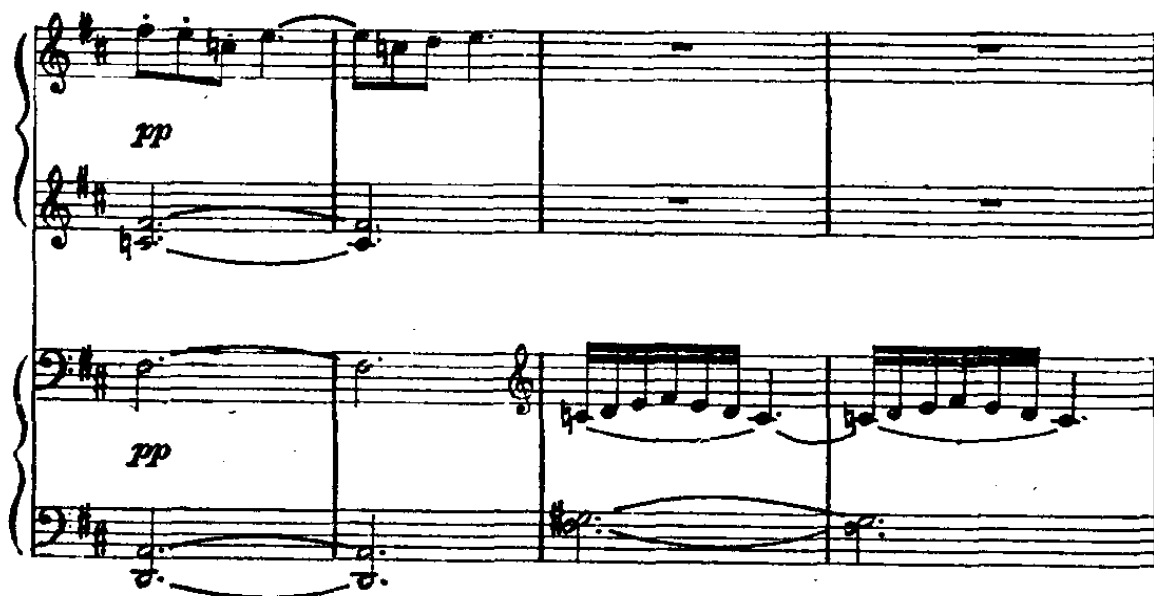
---

① 布赛尔(1872—)，法国作曲家、指挥家。——译注

② 瓦腊斯(Léon Vallas，1879—1956)，法国音乐学家，对德彪西的评论著有《C.德彪西的分析》及《克洛德·德彪西：他的生活与创作》等。——译注

和弦的伴奏声部上方流动着一条旋律，这种二重奏的技巧与福列的《洋娃娃》中的第一首作品相近似，但福列的这一作品早在前几年即已完成。中间乐段结尾处有一段不长的经过句，预示着两种方法：第一是全音音阶的用法；第二是由十六分音符组成的小音型由“第二部”演奏者担任，这与他后来惯用于象征水中的波纹、旋涡以及急流式的手法十分相似：

例 5



《行列》(Cortège) 为第二首小品，曲中有着优美的摇摆节奏，甚至以少许铜管乐的吹奏架势不时予以渲染，有些地方则运用声部的重叠增加气氛，一些转调也处理得很出色，特别是表现在中间乐段的结尾处。《小步舞曲》(Menuet) 大多是这部作品的精华了。指法优美、轻快，声部安排得十分紧凑，内声部尤为显著。全曲精致、完整，在德彪西这一时期的钢琴音乐中是罕见的。此曲一开始以精灵般的笛音与号

声作为暗示，乐曲运用力度从P减弱到PPPP的手法，使具有魔术般的变幻消失在结束处，仙境般的号角召唤回声，微弱地围绕着主导旋律，多少暗示着德彪西的钢琴音乐在他奇异的幻梦世界里已开始寻找到了归宿。最后一首小品《芭莱》(Ballet) 把我们再度带到人间，因为作品中不带夸张手法，这令赖昂·瓦腊斯回想起沙布里埃① (Chabrier)的钢琴作品《幻想风格舞曲》②。中间华尔兹乐段，不管怎样，还是属于风靡全世界的法国舞剧音乐范畴。

1889年他还创作了一部钢琴与管弦的幻想曲，对它的论述，更适于放在有关德彪西管弦音乐这本书中。作曲家对他的这一作品并不感到满意，生前一直把它搁置一旁。接着他又写了六首各自独立并可自成一组的乐曲，(不包括目前的《贝加摩组曲》)，时间是1890年还是1891年一直未能肯定。总的看来，除去《阿拉伯风格曲二首》与《皮蒂戴组曲》以外，其它作品的创作年代基本上缺乏可靠性，由于它们本身的特色很少，性质又可变，因此，把它们一律纳入德彪西早期的钢琴音乐风格之列还是有所依据的。

《梦幻曲》(Rèverie)于1890年出版，但时间确实要更早些，因为在它即将出版的时候，德彪西曾给出版者弗罗孟特(Fromont)写过一信：

“我对于你决定出版《梦幻曲》一事表示十分感谢……这首作品是几年前在匆忙中完成的，纯粹从物质方面考虑得多些。它是
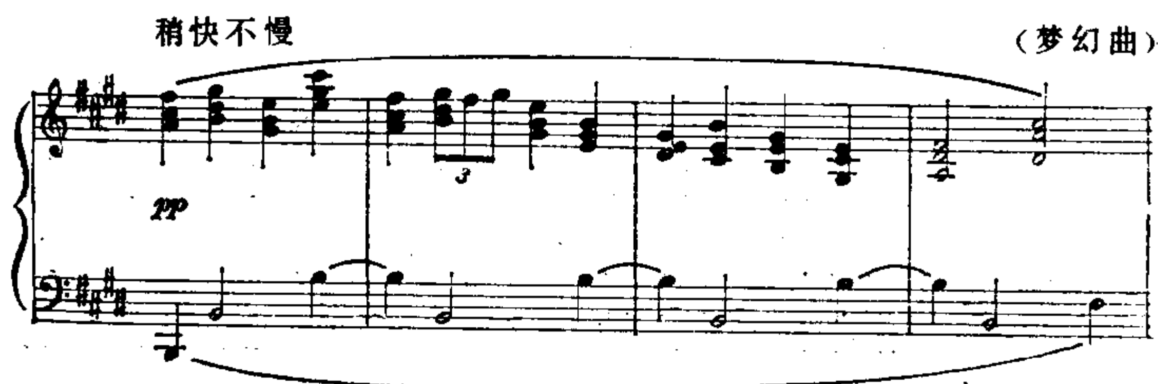
① 沙布里埃(1841—1894)，法国作曲家。——译注

② 参见《克洛德·德彪西：他的生活与创作》一书(伦敦版，1933年)。

一首无关重要的作品，我坦率地表示，它绝对是不成功的。”

但这首作品还是有它的拥护者，并且有些地方还富有情趣。调性一开始就含糊不清，F 大调的旋律浮动在持续下属音上方，分解和弦的伴奏声部以一股强有力的进行推向上主和弦。调性悬而未决的感觉，十分适应一种梦幻概念的需要（只是在第 9 小节到达主和弦后，方无双关意味），而这种或多或少由调式模糊而产生的效果，使人又想起了福列的风格。但进行持续不久，马上又象是进入了鲍罗丁与此同类的作品中：

例 6
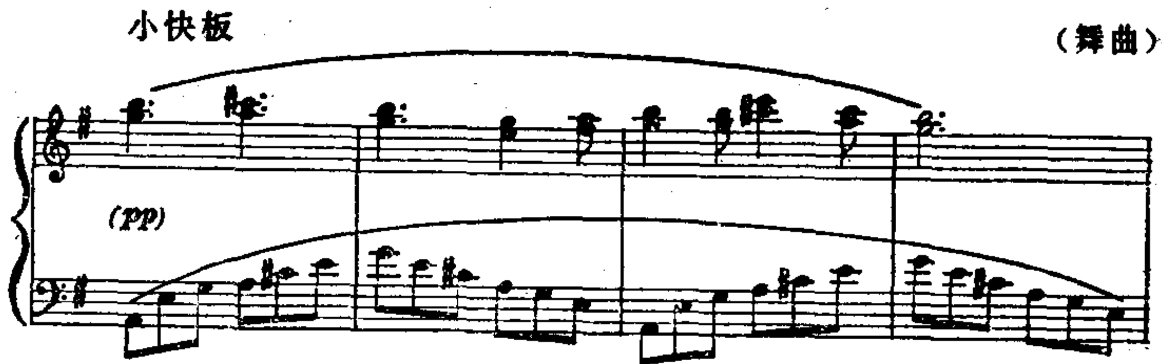


《歌谣》(Ballade)最初是以《奴隶的歌谣》(Ballade Slave)于 1890 年出版的，1903年再版时便删去了带说明性的形容词。不管怎样，形容词能说明作品的性质以及创作时所受的影响。这首乐曲几乎全是对称形式，它在一条旋律的基础上，作多次单调的重复（俄罗斯民间音乐的一种特征），其中一些比较小的音程占有主要地位。这首按变奏原则结构而成的作品是德彪西惯用的手法。主题虽没有俄罗斯的风味，也尽管在“生气蓬勃地”乐段中通过左手宽广、奔放的琶音进
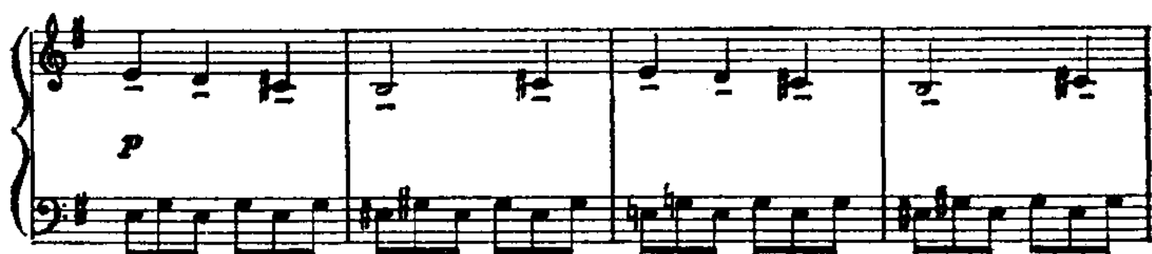
行，出现略微带有德彪西伟大海的音乐意境，但从钢琴家的设计来看，还是不断使人回忆起福列早期的风格。

《舞曲》(Danse) 是他的又一首作品，出版于1890年。1903年再版时则采用了一种新的、更不受约束的标题（原以《塔兰台舞曲》——Tarantelle styrieune 为题）。它在一组六首的作品中，确是十分完整而令人满意。柯陀特① (Cortot) 认为这首作品中所产生的激情是高于感情的。这便预示着1903他在印象主义创作方面的进展。在一种喜气洋洋的气氛开始以后，沙布里埃作品中所表现的是一种放弃享乐主义的欢乐，而这里则运用了一种介于$\frac{3}{4}$与$\frac{6}{8}$之间的节奏，进行着一种连续不断的拔河式的激烈竞赛，最后一律以$\frac{6}{8}$拍子予以缓和，这种有节制的典型手法便是德彪西式的托卡塔的诞生。在快速的基础上，不时运用片断的形式把图案式的反复音型与闪耀着火花般的和弦推了上去。双手交叉进行具有拨奏效果，与以后模拟吉它所用的那些手法颇为相似。旋律仍稍带有俄罗斯的铸型，当德彪西确实有了如《海》中那种滔滔

例 7
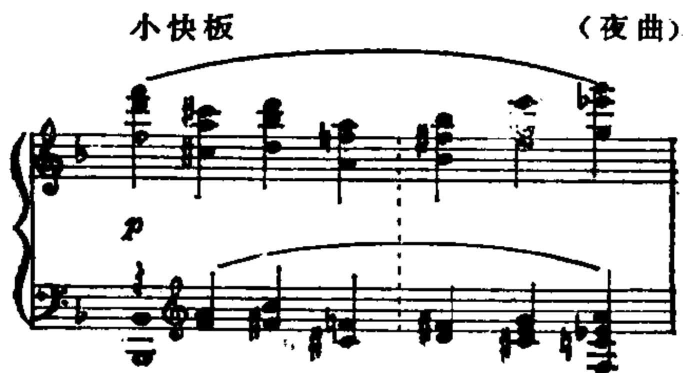


① 柯陀特（1877— ），法国钢琴家，指挥家。——译注



不绝的滚滚波浪的幻觉时，其中零星之处多半是受到里姆斯基-科萨科夫稍后创作的《舍赫拉查达》的影响(见例 7)。

《华尔兹浪漫风格曲》(Valse romantique) 也是在 1890 年出版的，虽然因手法上完全缺乏德彪西气息而令人感到它是较早时期创作的。它还有点类似肖邦较远的后裔，并且有着一定程度的庄重性，此外，乐谱上标志着的少许优美的触键手法都是这首作品的独特之处。这里甚至予感到德彪西正隐约地向着二十世纪迈进。《夜曲》(Nocturne) 也是 1890 年出版的另一首作品，同样纯属浪漫派的风格。这首古怪的乐曲一开始有五小节用了李斯特式的装饰性的手法，因此运用这种复合形式是经过考虑的，德彪西最显著的贡献是在一开始运用了十分微弱的力度，接着是具有马斯涅的那种柔美的旋律，随后依次让位给几小节作机械式的上行模进，这种手法的由来显然出自格里格之手。其次是一段近似朗诵的经过句，作者标明它有“通俗歌曲的性格”，它的特点是有着鲍罗丁或里姆斯基-科萨科夫基于民歌风格的情趣，终止处甚至引用了民歌调式的三和弦的和声。这里还略微效法了瓦格纳式的半音音阶的进行，实际上，这种手法也只是在他早期的一些钢琴作品中出现过：

例 8



这首作品总的方面虽是一个混合产物，但结束时所闪耀出的异彩，还不能说这是作曲家的下乘之作。

《玛祖卡》(Mazurka)是这一组作品最后的一首，1891 年出版。它与《华尔兹浪漫风格曲》一样，和肖邦的风格有着较远的联系，特别体现在节奏的一些细节上，体现在伴奏声部的音型以及属于调节音调的手法上。其次，在"有活力的"呈述以后，迅速出现了某些较为缓慢的格里格式的模进手法。键盘的创作上并无奇特之处，同时总的方面缺乏真实的情趣。

钢琴四手联弹《苏格兰进行曲——根据一首通俗的主题》是德彪西接受了一次奇异的委托而产生的作品。洛克斯皮塞尔基于这一情节，以风趣的口吻描绘了这首作品的来历：

"约在 1891 年，在他的简陋寓所里，德彪西接待了一位著名的苏格兰人麦内迪兹·里德 (Meredith-Reid) 将军事先未予通知的访问。这位将军不会讲一句法语，他把他印得精致的名片猛地放在不知所措的作曲家面前。作曲家与这位将军之间出现了面面相觑、哑然无语的混乱局面，直到被附近酒馆中一位翻译发现后才解了围，于是这一委托便被欣然接受，同意以管弦乐写成一首

传统式的进行曲，作为将军与他的祖先、古代罗斯(Ross)伯爵们之间的联系，而这些伯爵就是诸小岛上的君主。最初的版本……印有这样的标题：'古代罗斯伯爵进行曲，由他们的后裔麦内迪兹·里特将军继承，救世主的伟大十字架归于后代君主'"。

这首管弦作品虽演奏过一段时期，后来便成为一首钢琴四手联弹的乐曲。根据这位将军的要求，旋律要有活力，调式上具有风笛音调的情趣，因此，曲中发出嗡嗡的笛声，不是以低音上惯用的空五度来表现，而是在一个增三度上用了复合颤音。

除去《舞曲》与《小组曲》中的《小步舞曲》可能作为例外以外，魏伦歌曲中的精神首次渗入了《贝加摩组曲》钢琴曲中。这种联系明显地表现在标题上。这是魏伦的《假面具与贝加摩》的世界，是哈莱奎恩 (Harlequin) 与柯鲁比利 (Columbine)的世界，是皮埃罗特与普奇奈罗(Punchinello)的世界；是意大利演奏家们在艺术喜剧中所弹奏的部分作品的世界，而这些作品在著名法国古钢琴家 (Clavecinistes)时期即已盛行于巴黎。那种世界被他们同时代的华托在他最杰出的油画中作了描绘，即在油画的画面上浮现出一种欢乐中带有忧郁的折光，显示着路易十四后几年的黑暗统治。哈莱奎恩与柯鲁比利的这类油画在瓦拉采(Wallace)伦敦全集中充满了这种双关意味，那就是许多伟大艺术所奠定的基础。哈莱奎恩在他的黑面罩后面追求着一种为柯鲁比利所渴望的东西。在它们的后面是一个酷似无臂的古典式的雕塑，朦胧地出现在以灌木为背景的浓影中，而这些是不为演员们所注

意的。这就是麦勒斯的“面罩与幻影”的世界，这种世界对魏伦是以痛苦和甜蜜的乡愁来回顾的，而福列在他极为优美的《月光》中几乎充满了这种乡愁之情，德彪西在许多场合下把这种乡愁表现得令人难以忘怀的境地。在这首钢琴音乐中，他全神贯注的一种情态是“面罩与幻影”，舞曲形式自然也是他所常用的，托卡塔及托卡塔式的前奏曲都来源于古钢琴家的风格。在《贝加摩组曲》中运用这些手法达三处之多；《为钢琴而作》则全部热衷于此，而他以后的作品，不时也分别出现过这些手法的例子。

《贝加摩组曲》(Suite bergamasgue) 以《前奏曲》领先，这是有点过时的手法，基本上回到了《阿拉伯风格曲二首》的形态，甚至与其中第二首在主题上达到了某种程度的近似。还有一两段也颇类似格里格的模进手法。但第 20 小节则有着瞬间动人的媚力，说明了他在《前奏曲》中所保持的特色是与柯鲁比利趋于一致的。《小步舞曲》在体现魏伦的《假面具与贝加摩》的精神方面比《前奏曲》更为鲜明。倏忽不定的梦幻意境在织体的支持下，与《小组曲》中的《小步舞曲》在这方面是各有千秋，而且更加飘忽悠然，同时，靠调式上的特征，使 a 小调的单一调性得以保持绝对流畅，传统和声的进行也将不发生更多作用。主和弦本身极少相遇，直到第17—18 小节，即在第一次完全终止处方出现。特别可贵之处是最后的结束，它在片断的一些节奏中运用屏息式的触键法使魔鬼般的“刮奏”消灭在黑暗中。

柔和的阴影笼罩着第二首小品，即银色的《月光》。标题

可能出自魏伦的同名诗，他把原诗中几个久已死去的舞人幻影，在月光下不停地跳着魔鬼般的音乐情景作了复述，但在德彪西的音乐中并没有过多的舞蹈因素。乐曲一开始有着静寂、恰人的意境，头八小节的上方以极缓慢的速度向下浮动，宛如悬挂在半空一样，这种富有象征性的下行进行，令人感到柔和的光影是来自月光的幅射。《月光》是又一首以朦胧、难忘的意境作为结束形式的作品，其中主要的主题之一已消失到只剩下一点片断，体现出它也是一种不常用的、富有特色的终止法。这里也有某些手法对未来有预示作用。从第 15 小节开始的这一乐段，它所运用的和弦连续进行，对德彪西以后的作品已具有初步的典型意义。此外，主要的主题转向结束(主要的速度)时所用的手法，对作曲家以后有关声学理论的见解有着明显的启示作用。分解和弦的音型在这里完全是传统式的，但清楚地显示出德彪西注意到这一点，即在中间声区运用钟铃声的原理可使一些浮动着的柔和泛音产生出某些闪闪发光的效果。

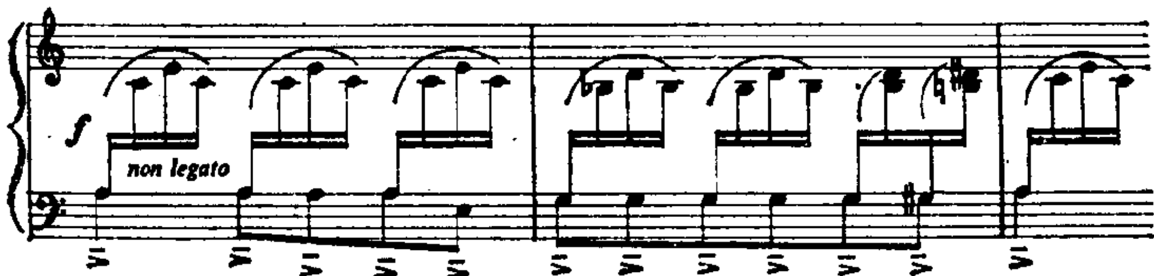
最后一首是《帕斯比叶舞曲》(Passepied)，是德彪西至此更为接近古钢琴家风格的作品。它是一首混合物，关于它的最初来源，可能象第利比斯的《快乐的国王》这首作品一样，出处是多方面的。情况虽如此，但它是一首动人的乐曲，其中交织在一起的沉思与欢乐约占有同等的篇幅。德彪西虽然不能完全摆脱那种在最后一个和弦上省略小三度的用法，但这里的最后十小节充分使用了空五度的进行，从而使短小的尾声具有一种明确而有预示性的音调。

《贝加摩组曲》的这四首小品，虽到1905年方予出版，但在1890年即已完成。在这些作品之后，直到1901年4月，德彪西尚未完成更多的钢琴曲，只是在两首已具有他的风格的钢琴作品上，加上一两处局部的修饰，其中一首是扩大了他的世界地区的范围，另一首是他首次把一些和声的构思引进了他的钢琴音乐中，而这些思想成为他以后残余创作生涯中部分财富的积累。《林达内雅》(Lindaraja)是为两架钢琴而写的作品，值得重视的在于它是德彪西把西班牙的节奏与音乐语言组合在一起来的第一首作品。和声方面的特征也颇饶情趣：如一系列三和弦的连续进行，大二度作为一个和声单位，以及一些建立在某些随意性音阶上的旋律的自由使用方法，都表明他是牢牢地掌握了安达露西尔音乐语言的各种形式：

例 9

《为钢琴而作》(Pour le Piaro) 的内封，注明的日期是1901年1月—— 4月。通过这部组曲中的《萨拉班德舞曲》和《版画集》中的《雨中花园》这两首最早的稿本，曾作为四首《意象》作品中的构成部分，集成于1894年(从未出版过)，因此，在《为钢琴而作》这部作品问世的前几年，那种新的思想显然已开始渗入了德彪西的钢琴音乐风格中。《为钢琴而作》在作曲家的创作进程中，一直被认为是一部带有关键性的作品。其中有不少是华托和魏伦的《华丽节日》世界中的精神，形式上回到了“古钢琴家”的世界，处理时，古典的观点则占有上风，显然，这在德彪西的印象主义的乐曲中就不是那样显著的。同时，作为德彪西式的主要方面的和声语言，在运用键盘乐曲来显示其中所具有的任一因素，《为钢琴而作》是第一部作品，如：不协和和弦不仅不予解决而且可以在音程不变的情况下作连续进行；全音音阶，五声音阶以及随意性的音阶都被采用了，并且还接触到双关调性的手法。第一首作品《前奏曲》开始的主题是优美的，只有阴暗色彩的a小调迅即在第2小节中表现了出来，这里运用了一种动人的、向上滑动的半音音阶进行，使人回忆起《华丽节日》第一组中《傀儡》歌曲所进行的伴奏：

例 10
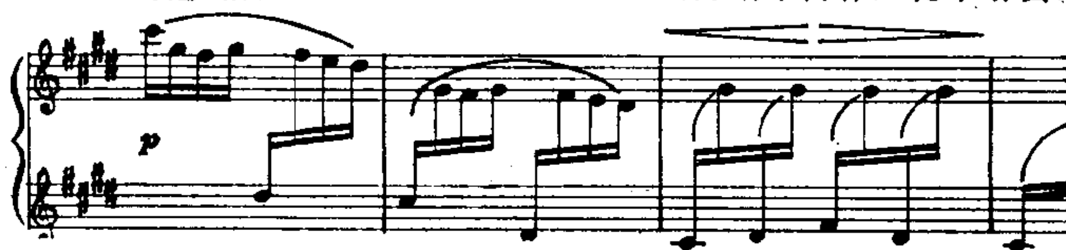


作为一种伴奏形式在体现德彪西式的托卡塔风格方面，这首《前奏曲》是作得十分充分的。令人惊异的是这首《前奏曲》的构成形式与古典的奏鸣曲颇为类似，它以美妙宽广的旋律从第6小节开始，继续以主音调弹奏第二主题部分，同时参照一开始的地方以大跳的连续和弦在第4页上构成了一个小尾声直到呈示部。全音音阶化的进行在该页的下方得到了全面的发展，这里上行的模进有少许迹象表明它们可能是来自格里格之手。这一乐段，右手部分所运用的精致的三连音，尽管可以推溯到"加买隆"的声音，但还是带来了幻想曲、假面舞会的乐声。在第7页的下半页，安排了一段美妙而易于返回到经过修饰的再现部。《前奏曲》以十分类似竖琴的华采手法，运用调式上的和各种全音音阶在交替进行中作为结束。

庄重的《萨拉班德舞曲》在设计上也颇具规模，乐句结构同样是有规律的。一系列的连续七度与九度的和弦进行，暗示着来源于萨蒂① (Satie)于1887年创作的《萨拉班德舞曲》。德彪西的这首富有变化的舞曲，确实是具有古代风貌的作品。辉煌的《托卡塔》(Toccata) 至今还是德彪西的最有钢琴艺术价值的珍品。中间乐段的切分节奏结合优美的右手琶音进行，虽不属违禁，但预示着德彪西在他的钢琴家们当中，很快会被称为最富有艺术才华的作家。这首《托卡塔》象它的

① 萨蒂 (Erik Satie,1866—1925)，法国作曲家，1891年与德彪西结为知交。萨蒂是法国"六人团"的前驱，他对现代派音乐有很大影响。——译注

同类作品一样，形式与结构是清晰的，和声更富有情趣。作品中大多是自然音阶，但各种调式因素总是相继拥入，五声音阶除在第3小节有过片断的出现以外，其它似无进展：

例 11



德彪西的音乐风格，许多具有典型意义的因素，至此都已进入钢琴音乐中，作曲家准备把它们分布在更为丰富、更为随意的音阶之上。作为钢琴家为新发现继续努力的第一个成果便是1903年创作的《版画集》。

III

1903—1913

上一章所讨论的全部作品，除《月光》以外，其它均缺乏具有形象性的标题，或者，在不同程度上不够明朗，作曲家的想法，至多也是些概括性的意见或感想式的说明。现在他已改换了方式。从 1903 到 1913 这十年中间，不包括《玩具匣子》在内（这部舞剧原先拟写成管弦作品），他总共创作了四十五首钢琴曲，其中约有半打以上的标题，是通过富有特殊吸引力的景色、声音或芳香来表现的。他那完美的钢琴风格，在精致的表现上可能成为奇迹，在此过程中，收获固可不少，但也会有所失。维弗内德·麦勒斯强烈地发表过这样的论点：

"所谓印象主义的钢琴作品，常常过分强调原始材料可不经过加工就能创造出艺术，若把这种被动的感受称之为艺术，那是毫无价值……德彪西……所关心的只是情绪和感觉上的刺激，而这些产生于他自身……这些作品在表现德彪西的个性方面是微乎其微：它们图解了他那不寻常的、微妙而神经质的感情，但在体现他那奇异的梦幻方面几乎是一无所得……自然，也有一些例

外……显著地是他那首壮丽的《欢乐岛》和几首西班牙作品。①”

这种论点似乎很极端，但它所包含的真理细胞未必只是一个。德彪西歌曲中的微妙感情，以及《贝加摩组曲》的倾向，从1903年起，在某种程度上有脱离钢琴音乐的现象，代之而起的是纯真的感觉。一般的客观现实，在各种印象上的反映，会被作曲家极富有敏感的神经和锐利的触觉有所感受，这一事实，尽管在某些情况下有局限，但它毕竟是一个重要的因素，1903—13年德彪西钢琴音乐上出现的奇异特性充分说明这一点。过去不管德彪西有过什么倾向，现在差不多已完全同化在他个人的风格之中。这十年他自己是独具一格的。

德彪西在扩大钢琴艺术手段上所取得的重大进展显然体现在1903年他的《版画集》上，由于作曲家本人是位优秀的钢琴家，同时在管弦乐的领域里已表明他是位相当的能手，因此这种发展看来完全合乎逻辑。一年前左右，可能由于出版莫里斯·拉威尔(Mamice Ravel)的《水中游戏》而引起了一场风波，这部作品是以一种敏感的、印象派这类形象化的手法溶汇新李斯特式的技巧而写成的。拉威尔因对评论家皮埃尔·拉罗② (Pierre Laloy) 过多地赞扬了德彪西而有点不够冷静，并且给拉罗写了一封信：

“你对钢琴创作上取得的一点特殊成就作了详细的评论，但

① 以前已有引用，这一段以及6—7页上的引证，都是从麦勒斯的《现代音乐研究》修订版的论文中被删去的（伦敦版，1947年）。——原注

② P.拉罗(1866—1943)，法国音乐评论家。——译注
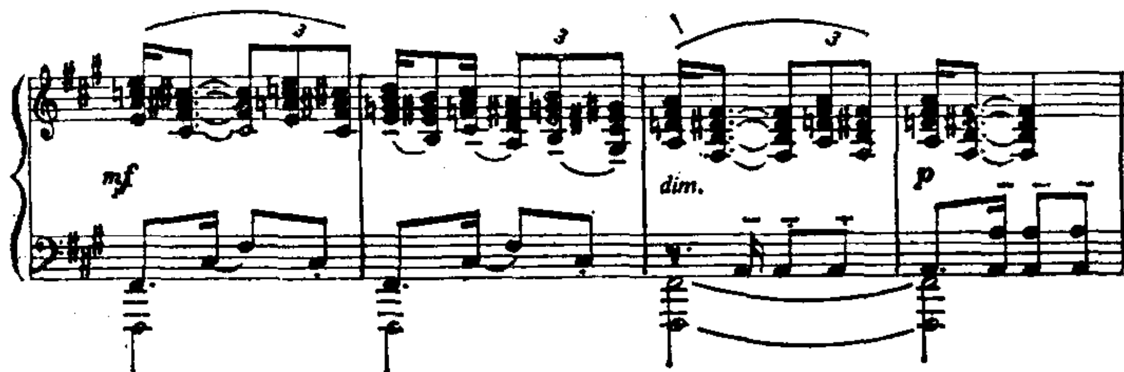
你把这种发明全都归到了德彪西名下。《水中游戏》出现于1902年初，当时，只知道德彪西所写的作品是《为钢琴而作》这部组曲，它是由三首作品组成的，对于这部作品，只说一点，我对它深表敬意，但从纯钢琴艺术的角度来看，它所表现的并不是真正新的手法。”

《塔》(Pagodes)是《版画集》的第一首乐曲，体现了德彪西的新风貌。本质上仍是一幅图景。谱面上构成节奏推动力的因素，唯一表现出的是节奏本身来回地利用一系列缓慢不断循环向前的进行。静止的感觉部分是由于自由地运用了长持续音，部分是因五声结构的旋律占据了上风，这就使和声的进行不存在其它任何含意。情况虽如此，但德彪西在处理五声旋律的一些片断过程中，还是使它们有着相当的变化：如具有细致的阿拉伯风格(第3小节等处)，运用两部对位(第11小节等处)，采取一种向内回转的卡农手法(第23小节等处)，四度、五度的和声连续进行(第27小节等处)以及运用“加买隆”的叮咚铃声而取得更加丰富而谐和的音浪效果(例4中已引用)。至于拉威尔所涉及的“钢琴创作上取得的一点特殊成就”这一点，突出地表现在这首作品的后一部分，这是经他精心雕琢、细致装璜而成的。《塔》中对位化的特征，使人回忆起德彪西的评论：“即使是帕勒斯特里那(Palestrina)的对位，当与爪哇音乐中的那种手法相比时，就显得它是轻而易举的事了”。这首作品是他的第一个东方式的幻梦，显然是爪哇音乐给予他的动力。

伤感情绪在他印象主义时期所产生的钢琴音乐中并未完

全消失。其中常常还可以发现与华托一魏伦的梦幻有着联系，或者在一些作品中活跃着作曲家对西班牙音乐的新热情。这部分西班牙作品以表现夜色、阴影和悲伤为多，甚至在它们极度压抑的情绪中带点悲剧色彩。《林达内雅》对第一首西班牙独奏曲《格拉纳达之夜》具有领先作用。法雅的赞誉，上面已提到，因此有关德彪西在运用西班牙语言的绝对可靠性方面是毋庸置疑的。《格拉纳达之夜》是一种“固定音型”的以哈巴涅拉舞曲节奏为基础的乐曲，它的特征几乎不断出现，但不存在如《塔》中那样静止的感觉。乐曲首尾差不多是一片静寂，形成高潮的段落优美动人。主题的材料为形形色色的情趣与风格包围，其中更多起作用的是东方式的增二度，它从一种愁苦的、摩尔人的圣歌开始，一直延伸到具有向外倾转的踢踏舞的歌调，表现在注有“节奏准确”的段落中。德彪西认为大、小调式并非真正可分，应共存于一种灵活的方式中，他的理论从以下几处得到很好的说明：第 52 小节表现得十分简单，较复杂的手法是在“节奏准确”的标注以前：

例 12



象这样的乐句，踏瓣如何踩法便成为极重要的问题。如果持

续踏瓣音与低音二分音符的时值完全保持一致，则出现某种程度的混乱效果。至于那些二分音符之所以介入，正说明德彪西需要有一种朦胧的意境。能适应这种要求的办法，是在踏瓣上运用某种灵敏的半踩方式，而这在他的音乐中有许多类似之处。较早以前我就认为《格拉纳达之夜》在“以主题进行对位的方式”上是一个优秀的范例。除去上面所提到的这些极富对比性的主题以外，织体中忽隐忽现、一掠而过的各种声音，象似从作曲家想象的内在听觉中听到的：乐曲开始不久，在标有“速度适当”的地方，吉它的拨奏声十分短暂，甚至瞬间即逝，而在接近结束处，即在标明“轻巧而遥远的”地方，出现一阵显然是从远方传来的响板声。这首乐曲通过一种精细而动人的尾声，使它在流露出一切内心忧伤的摩尔式的主题中渐渐消失，而最后听到的几声吉它弦音又象是从远方而来。

《雨中花园》(Jardins Sous la Pluie)是《版画集》的第三首作品，是德彪西式的另一首托卡塔曲，与《为钢琴而作》中《前奏曲》的最初一稿形式在某些方面有共同之处，它的确切日期可能更早些。这首作品的图景显然是描绘一个小孩从幼儿室的窗户里向外观看花园中下雨的情景，它以两首法国著名的儿歌素材构成了这首作品的织体：歌名是《宝宝催眠曲》与《我们不怕野兽角》。它们的音调在某种程度上决定了这首作品中主要旋律的轮廓，因为它们被应用在调式以及变化和声的前后句中。此外，以强烈的变化手法，塑造了雨点飞溅着的形象，有时是细雨轻飘，有时是狂暴陈雨向玻璃窗上猛

烈冲击。

另一首短小的钢琴曲也成于1903年。根据《草稿本》标题的提示，尽管它决不是一首不可靠的或不重要的作品，但是一份草稿。它似乎与管弦音乐的联系比现在所创作的印象主义的钢琴作品要多些。正如E.罗伯特·斯奇密兹①所指②：《海》当时还在酝酿过程中，而《草稿本》可以说是为大乐队创作摸索其中某些特征的最早的一份草稿，尤其是它的第一乐章。这里乐曲一开始，同样有着如《海上，从黎明到中午》③(De láube à midi sur la Mer)第11与13指数之间这部分占有优势的波浪式的冲击。这里，竖琴的扫射与一些旋律都富有特色，人们马上联想到的不会是德彪西的钢琴而是管弦的乐器。

有两首优美的钢琴曲写于1904年。收集在他尚未出版的《贝加摩组曲》中，当时德彪西并未加以重视。这两首作品与皮埃罗特的世界联系起来会清楚些，因为它们即使以《假面具》与《欢乐岛》为标题也不是那样明朗的。《假面具》是两者当中较为简单的一首，听起来象似一个活泼小丑的形象，同时显然是《傀儡》、《曼德林》与钢琴《舞曲》的继续。斯奇密兹认为这首作品创作的日期可能是1890年，但从它的中间乐段采用五声而写成的对位(与《塔》十分相似，不过它的速度要更快些)，以及从全部贯穿着全音音阶的和声进行来看，这

① 斯奇密兹(E. R. Schmitz, 1889—1949)，法国钢琴家。——译注

② 《克洛德·德彪西的钢琴作品》(纽约版，1950年)。

③ 管弦乐《海》的第一段。——译注

个日期似乎不可靠。

如果《草稿本》与《海》有着血缘的关系，《欢乐岛》则与《海》有着气质上的类似，它不仅与德彪西的管弦乐曲的风格大体相通，而且与他早期的《节日》就更接近了。《欢乐岛》这首作品多半受到华托的油画《通航苏台莱》(L'embarquement pour Cythère)的激励，同时也为纯地中海区域狂欢节日的愉快气氛所感染。这首作品的音乐成分几乎是德彪西风格在这时期创作上的一个缩影。一开始他以半音与全音音阶的混合材料构成了一段适中的华采乐段，并且在非常清醒的意境中回忆着牧神的笛音。后面的舞曲乐段在德彪西的许多作品中是作为补充乐段来对待的，这种手法的主要来源恐怕是《舍赫拉查达》。不管它的来源如何，其中总带有一种刺激性的异国情调。后一部分有些地方留有德彪西托卡塔风格的痕迹，甚至某些印象主义的水声四射的描绘在一条骇浪似的旋律出现以前已被一扫而光，而这种手法用于《海》中未必恰到好处。至于这首作品与海的联系，从乐曲开端标有“波动而富有表情”的提示来看，作曲家的思路是清晰的。这些因素以及另一条以三度音程为中心的旋律片断被结合在各种手法中(在一处，右手部分具有一种精心制作的装饰，与《塔》的后一部分相似)，这类进行甚至到“长笛”华采转入纵情欢乐的结束部分方告终。接近尾声的地方具有纯管弦的特征，那种大吹大擂的情景使人联想到那部用辉煌的铜管乐而写成的《节日》。德彪西的这些手法差不多全表现在《欢乐岛》中了。而他所有的钢琴作品在这方面确是有所不及的，麦勒斯认为

《欢乐岛》"是德彪西生平最美妙的作品"。

《意象集》(Images) 第一集见于1905年，其中第一首是《水中倒影》(Reflets dans l'eau)，它已远远不是《欢乐岛》那种比较富有外在的性格了。假如有人鼓起他的双眸对某物作长时间的凝视，物体画面的焦点便失去了鲜明性，并且使他产生一种有趣而沉静的感觉。有人觉得作曲家就是这样以长时间注视着他的池中之水，被反射出来的无穷无尽的奇观异景而发呆。乐曲一开始，当他的三个音符在平静的卜通声中落下时，水波在分散而又重聚中闪闪发光。少倾，音乐上的描绘便是一段反向进行的和弦式的对位，可以看到这些反作用与客体实际的反射是协调一致的。当用一根小棍或一粒石子投进水中时，水面则被破坏，涟漪再度平静前，余波仍在轻轻荡漾，德彪西在描绘各种旋涡时就是以这种象征性的音乐模式来表现的：

例 13

轻快的小快板　　　　(水中倒影)

8va

pp

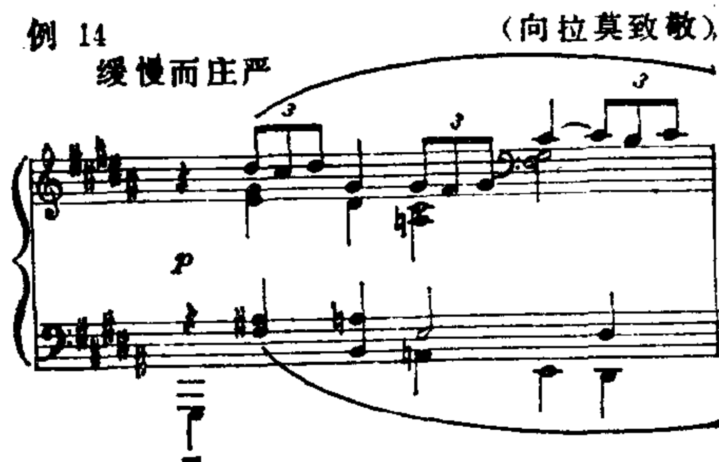
p

这首作品更多的是接近自然音阶，至于德彪西认为是"和声化学的最新发现"的这一说法，可在一些全音音阶(如低音部

标明“逐渐活泼”等处)、半音音阶与五声音阶片断的混合体中予以发现。这里也可以说是德彪西对钢琴艺术富有新的美学见解。太阳照在水面上闪闪发光的景色，都是运用琶音刮奏与分解和弦的各种模式进行刻画的。在“有节拍”标注处，由于采用了里姆斯基式的旋律片断，这就被证实它是受到俄罗斯强烈的影响，可是那里前后所响出的声音完全是德彪西式的，至于构成俄罗斯特征的地方，更显著地是在以后，也就是在变换 ♭E 大调的调号以前。最后有一页左右，其美丽之处令人难以忘怀，全曲以一开始三个音符滴落水中的手法作为结束，意境迷人而为之神往。在德彪西所有作品的尾声中，这是最富有梦幻与静寂意境的一首。

这一集第二首作品是《向拉莫致敬》(Hommage à Rameau)，它是一首庄重的萨拉班德舞曲，与《为钢琴而作》中的那首舞曲相比，节奏上更为柔和而不拘谨，但从这种雷同的弯腰、起伏弹跳的姿态上来看，象是回到了带有理想化的十八世纪的世界。但它还不是什么混杂产物。多少应作如此对待，即在传统的殡葬的仪式中，一位送葬者完全以另一种语言把写成的作品奉献给一位伟大的作曲家。这首作品大体上给人以严肃而难忍的印象；在那三连音式的和弦进行中踏着肃穆步伐的形态，甚至带有萨蒂的朴质风格。由于它不时出现在作品中，因而有回到“古钢琴家”时代的意境，它还通过相当温和的变化和弦使它具有一种崇敬的感情。为使严肃的音调有所缓和，瞬间的甜美音调偶尔也得到延伸。在这方面，如德彪西所使用的大七度和弦，多少具有拉威尔的一种

独特的风格，而他是在需要时才赋予动人的魅力：



庄严的尾声作为概括作品中主要的严肃性方面并不逊色，它运用一种缓慢的舞步、向下行进的模式及和弦式的音阶进行扩展到一个半八度以上的幅度，然后以绝对的终止进入结束。

第三首的标题《运动》大多是虚构的，至多也是表面化的想象。他描绘黄蜂以敏捷而有节制的动作围绕着蜜罐，关在笼中的小动物，鼓动着一双象停歇着的蜻蜓翅膀。由于它们的活动频繁，“运动”被连锁在非常长的持续音中，使和声基本上处于一种静止的状态。例如，其中C的持续音，内声部的持续音或转位的持续音在这部作品的头62小节的每一小节中都有所表现或暗示，前四页尤为突出。在这些长而固定的各部位的上方，微光持续不变，音色有着巧妙的变化。正如安索奈·克劳斯(Anthony Cross)所说①：“德彪西的节奏常常简化为一种连续的颤动……如无误，这就是音色效果的体现”。《运动》是一种由于动力而出现的旋转，与肖邦的 ♭b 小

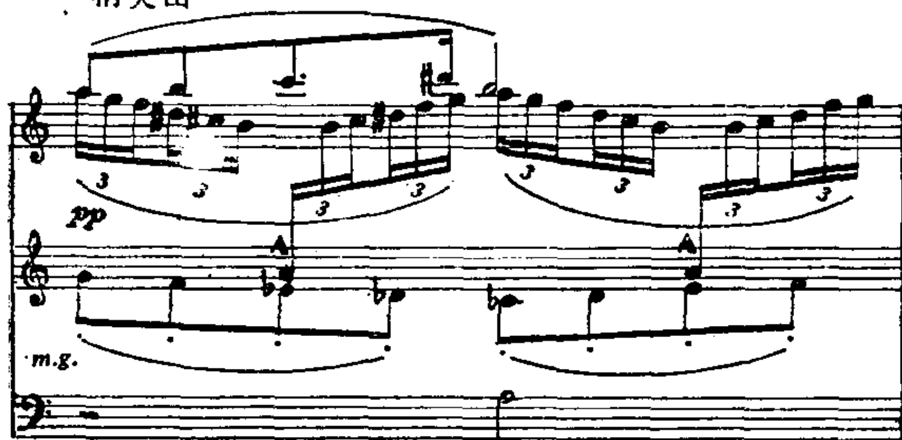
---

① 《德彪西与巴尔托克》，刊于“音乐时代”上(伦敦)版，1967年2月)。——原注

调奏鸣曲的最后部分有着类似的神秘化。

《意象集》第二集见于1907年。它的三首作品为阐明其中的复杂性与精制的织体，全都用三行谱表记录，这对视力有很大帮助。第一首是《透过树叶间的钟声》(Cloches à travers les feuillers)，在德彪西所有风行的作品中，它是最美丽的一首。洛克斯皮塞尔猜测它是"一种对清晰与压抑声音亮度对比的研究，意图把秋日昏昏欲睡的雾层，通过遥远钟铃声的幻觉从沙沙作响的树叶屏幕那边传送过来。"① 乐曲一开始提供了一种特殊而又精巧的德彪西式的对位例示，全部以全音音阶构成：

例 15



可以看到两个内声部以扩展手法构成了一种近似卡农的进行。上方流动着一条独立的旅律片断。下方和它们之中静静地响起的A音暗示着远处的钟铃之音。沙沙作响的音型持续地贯彻全曲，时而哗哗不停，时而微微骚动；钟铃声的

① 洛克斯皮塞尔的《德彪西》(伦敦版，1936年)。——原注

特征也持续未变，临近高潮的地方是在乐曲的中心。至于背景声音的亮度，多少是由于沙沙的树叶声，多少是由于钟铃声所引起的泛音那是不可能作出判断的。效果迷人，而这种魅力甚至可能是由于沉思的尾声在行进的低音部的烘托下富有色彩的向下降半音更有意境。

第二首为《月落荒寺》(Et le lune descend sur le temple qui fut)，它的标题，据说是在作品完成以后由路易斯·拉罗①(Lous Laloy)提出的(题辞)。主题看来是东方式的，显然受到欢快的“加买隆”的影响，而它与一首古怪的好谈往事的英国民歌的旋律有着联系(这是以后按“加买隆”的特征从中分出的一条旋律，调式、和弦式的伴奏都是按沃罕·卫廉斯②(Vaughan Williams)——的格式：(注释见第43页)

例 16

缓慢

(月落荒寺)

pp pp

8a bassa m.g.

稍突出

减慢

m.d. m.d. m.d. m.d.

其余要提及的是这首作品大部分以缓慢、平行的和弦构成，其中有时用三度平行，有时是五度平行，并以一个内声部的四音代替三音。给人的感觉是静寂，甚至朦胧不清。

《金鱼》(Poissons)是第二集最后的一首作品，标题有多种释意，如水缸中的金鱼，或中国式漆具上的金鱼。它们的来源可能出自一幅东方的刺绣，或是日本的印刷品。总之，不管它们属于何种出处的金鱼，而德彪西带着它们在他最通俗之一的作品中过着冲击、浮游的生活。鼓动着的鱼鳍和潺潺的流水都是用丰满的颤音与震音来表示的，并且以精致的华采作为结束。但全部并不都是经过装璜、平和的：水缸里(假定是水缸)隐藏着鱼世界的专横，如第64小节似乎在低音部以八度进行来预示不祥之兆。《金鱼》还从另一个侧面表现了德彪西的托卡塔风格，它已不是图画式的表现手法，而是一种寻求技巧的研究。这首作品大多是自然音阶或相近似，同时在有规律的移动中掺杂着和谐的水声，表现出鱼群在十分有限制的活动范围内游来游去的情景。

德彪西的《克罗士先生》(Monsieur Croche)文集中有一篇谈论穆索尔斯基的《幼儿园》组歌的文章。由于他很欣赏这部作品，因而于1908年产生了《儿童园地》(Children's Corner)，这部组曲由六首钢琴小品组成，是送给他五岁女儿乔乔的，表示“父亲对孩子的心意”。德彪西的小巴黎式的女儿，从

---

① L.拉罗(1874—1944)，法国音乐学家，评论家。——译注

② 卫康斯(1872—1958)，英国作曲家，重视民歌的收集和研究工作。——译注

她的装束打扮上已经富有媚态，远不是穆索尔斯基所刻画的哭哭啼啼的幼儿形象，因此这里有些东西是故作姿态，缺乏真实感，这大概是法国作曲家的倾向。组曲包括对小女儿的天地、生活以及她的玩具和洋娃娃所得到的印象。尽管德彪西想为《儿童园地》把他的风格简化些，但它不是如舒曼的《童年情景》真正为儿童弹奏的作品。要是把它与作曲家的《儿童园地》稍作对照：那是通过成人的眼光来看待儿童的天地。德彪西的构思不完全是舒曼想象中的见解，他能仔细地观察儿童对待周围世界而进行随意的回忆。德彪西是属于富有同情心的旁观者，是以父亲的宽容态度对待他孩子的顽皮，并且大多是参加了她的游戏活动，但他所看到的一切毕竟还是从一个长者的角度出发。第一首作品《练习曲"博士"》(Doctor Gradus ad Parmassum)纯属讽刺性的音乐，象这样的作品不会为大多数少儿所能理解。"练习曲"是克列曼蒂(Clementi) 许多练习曲集所用的标题，其中还有不少是赋格、卡农、奏鸣曲的某些乐章等等，它们有着浓厚的趣味性而且有音乐价值，但也有一批主要是用来为技术训练。克列曼蒂更多是从教育学角度出发，而德彪西则用来进行嘲弄。认为这种练习比较枯燥无味，是"一种生理上有步骤的体操锻炼，"因此每天清晨，早饭以前必须练琴，开始用"中速"，然后是弯弯曲曲"活跃的"速度。把儿童玩画片的乐趣搞成了变戏法，起先还兴致勃勃，渐渐产生了厌恶，并且在弹到 ♭D 调乐段时使毫不掩饰地打起了呵欠，末了还得强制自己与标有"活力"的一大段共同结束她的练习。德彪西的一些最简单的

托卡塔，几乎全是自然音阶。德彪西式的和声用得不多，明显的是临近结束的地方，连续出现了几个无大关联的三和弦。

《儿童园地》中的几首标题（总标题也在内）都是德彪西自己用英文个别打上的，可能与乔乔的英文家庭教师有关。他坚持乔乔的玩具小象叫“Jimbo”而不称“Jumbo”，因此，我们见到这集当中的第二首作品就以《金玻小象催眠曲》(Jimbo Lullaly) 为题。小象入睡前听了一个故事，这一意图在第11小节中即有表示，所用的几个音是从“Do, do l'eufaut do”这首摇篮歌中选出的。后面在“速度稍加快”处，以片断音调结合几个笨重的舞步，以示金玻小象在全音音阶的下行进行中有了倦意。最后它在一对仍悬挂在空中的 Do，do 音乐声中熟睡了。属于大二度的音程在这首乐曲中很多是作为和声来用的，全部笨重的音乐确实用的都是最轻快的指法。

《洋娃娃的小夜曲》(Serenade of the Doll) 应当是《小夜曲“致”洋娃娃》，这是无疑问的。此曲写于 1906 年，即在组曲前两年先已出版。适合于伴奏的乐器，按提供的情况是吉它或曼德林，但伴奏声部高音部位传送出来的占有优势的声音是一种属于小型或玩具式的乐器。开始乐段的五声旋律中夹杂些精致的装饰音，表明它是受到“加买隆”的影响。持续不断的中间乐段，其旋律带点忧伤情调（标明“有表情”处），意味着成年人对童年的怀念。

《雪花飞舞》(The snow is dancing) 德彪西力图使它具有天真的风格。此曲自由地通过全音音阶，半音音阶使它成

为一种复杂的和声织体，中间乐段的节奏非常轻快灵巧。它基本上是一种精致的筷子式的托卡塔（即用双手交替补充弹奏一些音），对于这种托卡塔经常要给它加上一点旋律片断，其中之一（标有“柔和而有忧郁”处）不是一首儿歌就是一段十分富有儿歌特性的旋律，以表示悄悄落下的雪花飘忽不定地飞舞在钢琴之上，同时也显示出一些如孩子们认为是新颖、五光十色的东西。

《小牧童》(The little Shepherd)通过无伴奏的芦笛乐曲（一种较单纯、稚气、类似农牧神笛或潘神的笛音），与在牧童短笛上奏出的、较为活泼和偶尔听到的伴奏舞曲音调，轮流构成富有冥想的意境。作品中三个主要乐段的每一结尾虽然用的都是完全终止，但和声的进行是逐渐复杂化的，几处“长笛”独奏的处理，实质上是一个概括。第三乐段中的增二度进行很突出，它的音调差不多全是东方式的。

最后一首作品《木偶的步态舞》(Golliwogg's cake walk)，扩大了德彪西的世界，首次包括音乐厅的或至少是相当于露天海边上的音乐。甚至在古典乐派以前，叶尔费·贝林（Irving Berlin）的亚力山大爵士乐队（1911年），克里斯蒂①吟游歌手团的继承者们已经编了些模仿黑人的美国歌曲（某些用了爵士步态舞的节奏），风行在英国一些海边上。面对着木偶黑面孔这样一类型的音乐，对德彪西似乎应该是擅长的。这首乐曲的效果是他感到最愉快的一首，至少是不受约束的

① 克里斯蒂(E. P. Christy, 1815—62)，美国艺人，曾于1846年创办“游吟歌手团”。——译注

作品。这里没有什么捉摸不定和值得争执的地方，但有一段仿出了属于讽刺性的音乐：它引用了《特里斯坦》序曲开始几小节标明“有夸大感情”的手法，以及一个尾巴活象一个无赖而发狂的傻瓜。因此《儿童园地》结束得和开始一样，在孩子们的脑海里多少留下了一点顽皮而带有讽刺的印象。

1909 年他偶然又出现了两首短小作品。《小黑 人》(The little Nigar) 是塞尔多内·拉克 (Théodore Lack) 委托他为他的《钢琴弹奏法》(Méthode de piano) 而写的作品，出版的意图是适应青年学生的需要。标题再次表现了德彪西自己的奇妙英文。最近的一些版本都已改成为《The little Negro》，据估计，这是为了更适应多方的需要。另外一首是用步态舞的风格写成的，比《木偶步态舞》较易弹奏，但二者有相似的特征。这首作品确实是德彪西作品中最简单的一首。

《向海顿致敬》(Hommage à Haydn) 是为海顿逝世一百周年而创作的作品，即当国际音乐协会决定出版一本献礼曲集，作为健在的作曲家们对这位奥地利交响乐大师的纪念。德彪西写这首作品所用的主题材料是从海顿名字的字母中经过一段曲折的过程而取得的。“H”在德国音名中自然是“B”，而其它两个非音乐字母“Y”与“N”，他是按着A、B、C、……字母的顺序沿着键盘从“A”开始直排到它们一一出现为止。结果拼成为 B、A、D、D、G，这样，建立在这些音上的主题首先出现在第 8 小节。以后它在“充满活力的”乐段开始处成为有推动力的动机，低音部“柔和、连续的”和弦进行了几小节以后，高音部的右手和弦仍在几小节以后继续前进，卷

缩着的一些变化和弦最上一行标有"活泼"字样，同时(部分地)象钟铃似的美妙的声音流动在最后一页的持续和弦音的上方。这种编排尚未施展出他全部的技能，正如斯奇密兹指出的，在它们的应用当中，有些是按李斯特式的主题变化原则进行的。这首作品的设计象是由一首慢速的引子(慢板华尔兹乐章)和活泼的乐段组成，这恐怕是针对海顿精通于交响形式的第一乐章而作的间接赞扬。

在他的《前奏曲》第一集问世后不久，他在1910年还创作了一首"更为缓慢些"的、非常短的小品，这里顺便提一下。《华尔兹慢板》(Valse lente)在当时是一种非常流行的沙龙风格，而"更为缓慢些"在德彪西稀奇古怪的笔下，竟把《华尔兹慢板》写得胜过了这类的其它作品。德彪西把原稿交给了劳尼(Leoni)，他是巴黎新卡通大饭店吉卜赛的提琴手，为这首作品他无疑是从那里取得了素材。斯奇密兹强调它具有严肃的意义，因为他创作的目的是为了一般的听众；对现代的听众来说，大多喜欢听一种特殊而带一点浅薄意味的音调。

按传统的概念，前奏曲是属于一种短小的作品，段落上没有大的对比，结构从头至尾可能保持一致，正如肖邦的许多前奏曲一样，甚至包括他的赋格曲，此外与巴赫及其同时代人的这类作品也常有类似之处。德彪西的一些《前奏曲》与他钢琴作品中最丰富的《版画集》以及两集《意象集》相比，大部分都比较短小，乐思更为集中而单一，他的《前奏曲》第一集见于1910年。这些主题通过他的所见所闻是多种多样而

且富有变化：洛克斯皮塞尔恰当地把德彪西的钢琴音乐比成为一具“音乐的望远镜”，焦点集中在：

> “连续不断的变化……异国情调的想象……属于东方的、西班牙、意大利以及苏格兰的（为法国也带有不少异国的东西）；就象是粗糙而夸张的漫画展现在维克多利亚音乐大厅里；象传说、散文诗歌在音乐中的描绘；象大自然的神秘再度被怒吼的飓风或被掠过平原的急风唤醒一样；最后，小望远镜象似把它们一一储存了起来，以待艺术家凝视乐谱、凝视键盘上有关音的主要记号而产生想象中的连续三度进行、全音音阶化的音乐以及多调性的东西”。①

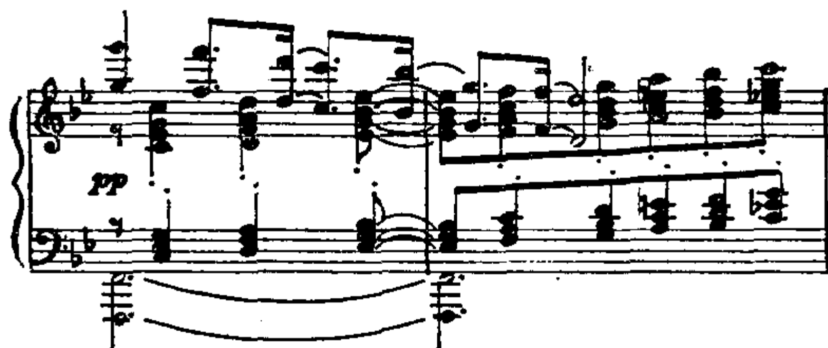
总之，这里是德彪西的小天地。第一首前奏曲是《德尔斐的舞女》(Dauseuces de Delphes)，尽管它那非凡、纯洁的古典主义的风格更接近萨蒂的«Gymnopèdies»与«Gnossiennes»作品中模糊的希腊人的世界，但它还是回到了萨拉班德的精神境界。这首肃穆的舞曲是宗教的作品之一，是德尔斐地区阿婆罗寺院中仪式的一部分。德彪西所受到的直接印象可能来自希腊花瓶上的浮雕。前奏曲是对德彪西的和声与旋律所进行的一种概括性的“再现”：如一些五声的旋律，协和与不协和这两类同向进行的和弦常常是结合在一起并进的，如注释处“柔和而更突出”所示，这里有一条五声的旋律与以一系列大、小和弦的上行音阶进行所构成的对位：

① 洛克斯皮塞尔的《德彪西》。——原注

例 17

缓慢而庄严　　　　　　　　（德尔斐的舞女）

甜美的、并突出



泰里芬克（Telefunken）公司近来发行了一套慢转的钢琴唱片，是由著名作曲家原版唱片复制的。德彪西演奏的三首前奏曲均包括在内，《德尔斐的舞女》是其中之一。有趣的是在拔粹集上，把德彪西为保证持续踏瓣音准确地进入第二小节以前，许可作任何减震的要求也作了引证。

《帆》(Voiles)是第二首前奏曲，可作“面纱”或“帆”的理解。乐曲一开始模糊不清的连续三度进行，依稀地暗示着它可能是农牧神笛的再现，也可能是其它的声音；但在标明“非常柔和而轻捷的”地方，通过固定音型的摇动以及最后一页在装饰性的音调中暗示出的浪花飞溅，勾画出一幅海的景色，或至少是一个港湾的画面。其中有一条可辨的旋律（始于第 7 小节），通过它的上下行，确实与《海》(指数 44 处)最后出现的荡漾景色有着蛛丝马迹的联系。《帆》的音乐几乎全部是建立在全音音阶之上，给人有一股难以回避的静寂感觉，暗示着抛了锚的几艘小船在带有停舶的水面上来回地荡漾着。阿弗里德·柯陀特富有幻想地看到“白色的鸟翼掠过低声歌唱的海面，向着日落时霞光四射的地平线上飞

去"①但众人所见到的，确信那些小帆是在见不到地平线的迷雾中行驶着。

第三首前奏曲《原野上的风》(Le vent dans la plaine)几乎用的全是淡入手法，甚至在德彪西有关大自然的创作中，它是最富激情的作品之一。风的劲头虽说能够吹动起头发，但从未到达狂风的地步。只是在作品的中间部分，有几声突如其来的嘶鸣使我们感到震惊。其余引人入胜之处是青草和小树苗在微风中俯首低垂，但还没有过多的楚痛。乐曲首先以五声音阶式的进行表现风儿掠过的情景，接着是中间乐段在全音音阶的护卫下顺风前进，后面除结束处有一个设计得颇为美妙的呼吸句法以外，其它都已无踪无影。用钢琴家的语言来说，这是德彪西的托卡塔风格的又一手法，是他最富于表现瞬间即逝和飘忽不定的作品之一。

第四首前奏曲《夜空的声音与芳香》(Les sons et les parfums tournent dan lair du soir)的标题，是从波德莱尔的诗集《恶之花》中《夜的谐和》这首诗里引出的。约在1888年，可能更早一些，德彪西为这首诗谱了一首歌曲（被引用在斯奇密兹的诗集中），而现在当他走向最后创作生涯的时候，又再用它写成了一首最能代表他的前奏曲性格的作品。除去用这样美妙的声音和芳香来浸透夜晚的天空，还能有什么比这更富有特色呢？斯奇密兹把这首诗转译为：

"白昼已消失，但余辉仍在黄昏的天空里游荡；乡愁与烦恼都

① 出自法国钢琴演奏家柯陀特(1877—)著作的《法国钢琴音乐》(伦敦版，1932年)。——原注

是往事的回忆，而这些情景在天空的抚慰下，还耽心会被夺走，当空虚的黑夜，厌恶的心绪来到时，忧郁的华尔兹，眩晕的疲倦则抱有歉意，而这一切却都打不动年轻温柔的心。"

德彪西一开始运用曲线式的旋律，配上极为丰富多彩的和声，人们可用美的语言把这种和声誉为浓郁的芳香。结束处的效果十分富有魔力，德彪西要求演奏人员的心中必须有远处号声的想象。

《安那卡普里的山丘》(Les Collenes d'Anacapri)是第五首前奏曲，卡普里岛位于那波斯港湾中，岛上有两个小城镇，其中之一是安那卡普里，小山丘位于它的后方。这首前奏曲一开始以一种典型的并置手法使若干片断相继出现：首先平静地立起了一个复合和弦，暗示着远处铃声在空中嗡嗡回响(洛克斯皮塞尔猜为牛铃声)，接着是一段同等长度的、属于一种活泼的"塔兰台拉"舞曲在远处升起。这时再度听到了微微飘动的铃声，而塔兰台拉舞曲的音调迅即清晰可闻，并在一系列"颤音"的伴奏声中快速向前流动。在塔兰台拉舞曲的结构中引进了一条典型的那不勒斯的歌曲旋律（首先出现在低音部，即在标有"民歌般的自由风格"处)，另一条更具有伤感情绪，但不弱于那不勒斯的旋律，构成了较慢的中间部分的基础。纵情欢乐的摇摆节奏在这里用了两个普通的八分音符追随着以三连音组成的八分音符的进行，这种节奏是德彪西最早期地中海式作品《林达内雅》的复本。接着柔和的铃声再度出现，塔兰台拉音调回转后则又象似进入了托卡塔的结束手法，而它激发出的光彩令人眼花缭乱。这首作品一开

始差不多完全处于静寂状态，似乎是破晓黎明的象征，乐曲最后部分则有着火焰般的光亮。德彪西，他坐在他的山丘之上，运用各色各样的声音把小城镇及围绕着它的近郊生活作了描绘。《安那卡普里的山丘》以它广泛的自然音阶的素材，使它在前奏曲中成为最欢快、最朗爽的作品之一。

第六首前奏曲是《雪上足迹》(Des Pas Sur la Neige)，它以一种几无变化的短倚音在伴奏中所形成的节奏，给人以疲惫、负重的感觉，宛如穿着被深雪复盖着的靴子，拔脚时十分沉重，迈步时同样吃力。洛克斯皮塞尔这样问道：“这些孤独、寂寞的脚步……带着人们走向何方？”对于这种修辞学上的问题是无答案的。整个气氛是一片凄凉，它们象似在静寂的每一角落里存在着。表示脚步沉重难行的固定音型的上方，附加着一些零星的旋律片断，预示下段路程属于下一代的作曲家们。

例 18　　（雪上足迹）

凄凉而缓慢

特别是在表情上要有生气

p 富于表情而温婉

pp

m.d.

m.g.

sempre pp

放慢……

此例除说明旋律线的片断方式之外，还强调了它有着丰富的半音变化性质的和声，同时，此例也提供了有关德彪西在运用管风琴风格的连续完全五度方面的特征。《雪上足迹》是一幅黑白画，与它的前者有着极其鲜明的对照。

下一首前奏曲《见过西风的人》(Ce qu'a vu le vent d'ouest) 也是有着强烈的对比，要求演奏人员以最富有美的见解去弹奏它。此曲充满李斯特的特征：颤音与震音结合在一起以双手交替进行，抛掷式的八度分解和弦转为踏瓣持续音，由和弦组成的一些有力的经过句，以及由断音而形成的轻巧的低音部(接近结束处标有"加紧与扩增"的地方)，使人回忆起李斯特最具"魔鬼般的"手法。至于语言更多属于德彪西自己的，因他在运用五声音阶与全音音阶的素材方面十分娴熟自如。此曲如与《原野上的风》中的温柔、怡人的微风相比，则是一首风暴式的诗歌，是一幅属于可怕的飓风越过大西洋袭击着比斯坝湾的油画，发泄似地和带有摧毁性的风暴掀起了巨大的浪潮，为水手们带来致命的危险。实际上，在这首不安定的、冲击和混乱的前奏曲中，有些是《海》中更为可惧的东西。值得再次注意的是那些旋律的因素都是极为零碎的。

下一首前奏曲《亚麻色头发的少女》(La fille aux Cheveux de lin) 是全部前奏曲中最简易的作品，因此给我们带来了最鲜明的对照。乐曲的标题出自 Leconte de Lisle 的《苏格兰之歌》，这首诗德彪西早在 1880 年曾为它谱过一首歌。曲中写一位年轻的苏格兰少女在晨曦中唱着一首纯朴而

天真的歌曲。Leconte de Lisle 的诗（全部刊印在斯奇密兹的诗集中）是以一种循环对句形式结构而成的，基本内容是这样：

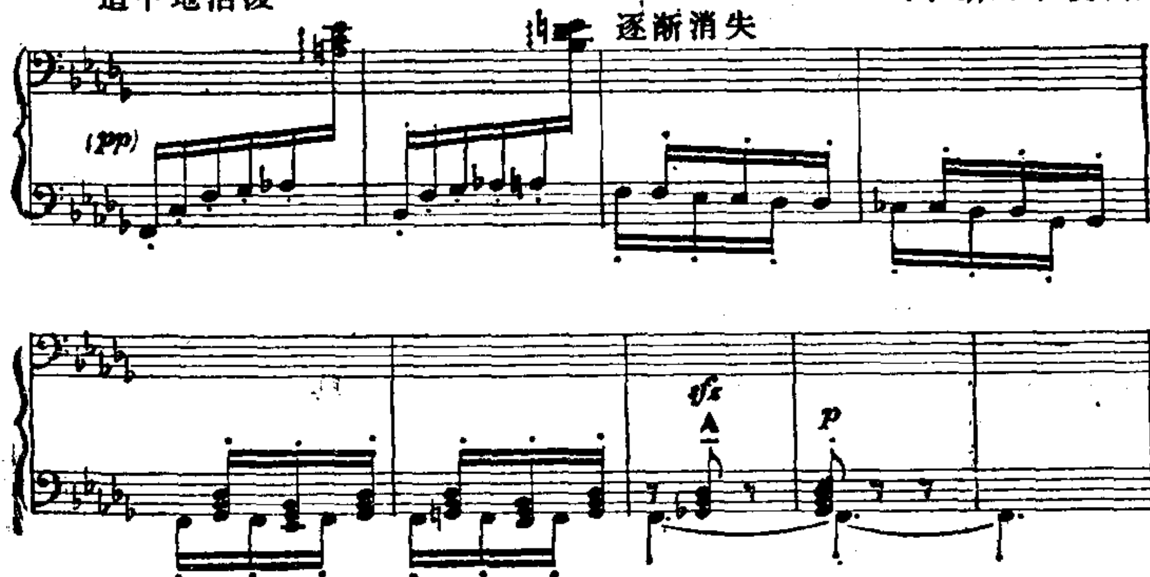
“爱情，在夏天明媚的阳光里，

百灵鸟在歌唱。”

这首钢琴曲对原诗虽有它完全独特的见解，但德彪西还是回到他最早期具有纯朴而抒情的某些歌曲方面。有些特征是属于他成熟阶段的风格，如调式上的性格更多是和声赋予的，此外便是在乐曲中自由地运用了连续的和弦进行。但这里沿着音乐织体的顶上方，有一条特殊而连续的旋律，它是属于唯一的、非强迫性的和自发式类型的旋律。

下一首前奏曲《中断小夜曲》(La sérénade interrompue)一开始标有“类似吉它”的地方，直接告诉我们它是西班牙类型的作品，事实是由乐曲本身的特点给予了充分的肯定。伴奏声部绷绷作响的黑音符，典型地具有西班牙吉它的模式：

例 19



附加上的旋律单一而孤立。恋人的歌声象条可怜虫，在他亟力赋予媚力的音调中缺乏希望与信念。但作曲家在这里还是让一种阿拉伯风格的、典型的安达露西尔 Caute houdo 的歌声闯了进来（标明“自由地”的地方）。对他的歌曲所进行的中断处理，颇有冷嘲热讽的才华。在第一次不协和的冲击以后（标明“极为生动”处有一种砰击窗户甚至是猛掷夜壶的声音？）小夜曲歌手耐心地又开始把他的前奏曲重复了一遍，接着带着他的歌声走向远方。另一中断并没有什么戏剧性——从远处断续传来的象是一首流行歌曲（在“缓和的”标注处）——不管出自何种情况，它激发着歌手在吉它的琴弦上拨出强烈的声音（“易怒的”），并且在瞬间之后，它以短小、不完全的乐句片断，从两方面展开了激烈的竞赛。歌手最后安静了下来。他似乎带有沮丧和无精打采的神色唱完了他的歌，悄悄地作了结束。在这首前奏曲中，德彪西再次运用了西班牙语言，有着地道的方言特色。

下一首前奏曲《被淹没的教堂》(La Cathédrale engloutie) ——是他最通俗的作品之一——与其它作品多少有些不同，它的形象刻画得非常清晰，同时又是一首叙事性的乐曲，这对德彪西来说是不寻常的。作品本身虽很有故事性，但总有些神秘意味，并且有着凯尔特族人 (Celtic) 朦朦胧胧的性格。这个故事涉及到 ys 教堂，约在 1500 年前，它被洪水从布列塔尼 (Brittany) 卷走而沉没了，这是对不信奉神的平民的惩罚。这座教堂还经常浮出水面作为对平民的警告。德彪西的构思是以平静的海面混合着被淹没了的钟声而开始。

当教堂在钟声中浮出时，音量逐渐增强，直到钟楼上混乱的泛音在整个空中发出嗡嗡之声为止（在“音量逐渐加大”的标注处）。一组钟铃声构成了管风琴持续音的声部，宏伟的圣歌在巨大漫长的持续音的上方升起。这部分音乐位于作者设计的中心。另一条更为稀疏的旋律是以较早出现的钟铃音乐为基础，它为一列起伏的、波浪似的音型在低音部轻轻地围绕着，在一切消失之前，作为圣歌从远方再度传来而可听到的声音。这首乐曲把一开始平静的一些乐句以复述手法作为结束。德彪西所运用的材料都富有变化。他十分长于运用泛音方面的声学知识，从而为开始的一些乐句制造出一种朦胧的气氛，同时，稍后部分为表现叮当响亮的钟声也很出色。这里钟铃响出的声音与德彪西经常用来象征大海手法之一的摇荡节奏是不可分割的；而钟铃声的摇荡与波涛冲击的两种手法都是齐头并进。中世纪的重唱是圣歌大合唱的基础，在十一世纪它纯粹是四度或五度的关系，而德彪西的手法则加上了三音。他为录制唱片亲自弹奏了这首作品，在这里表明他对保留低音的长持续音很感兴趣，同时，稍后部分，标明“略微快些”的地方，由于他在长持续音的行进过程中，对踏瓣的用法不加约束，因而只有上方诸声部是明朗清晰的。偶然情况下，对不应印错的地方他总加以清理，这是他多年来一直坚持的做法。在“略微快些”注释前的第 3 小节中，右手部分没有 E 音的痕迹①。

① 德彪西的这首作品，现在的记谱是不正确的，有些新版对印错的地方已有更正。——原著

与上面一些前奏曲有共同基础的是《帕克之舞》(La dause de Puck)，它最富有飘忽不定的意境。这首轻盈、仙女般的乐曲与门德尔逊的同类作品可相媲美，随意性很大，形式不拘。乐曲一开始就出现了带有附点的跳跃节奏，为帕克舞曲的布局起到了跳板的作用，这首作品留在人们印象中的是他那突然的跳越，意外的消失与重现，以及变化莫测、瞬间即逝的手法。甚至突然间出现精灵般的号角声，在乐曲进行中有着片刻的停留：

例 20　　（帕克之舞）

幻想、轻巧地　　放慢 ……… // 速度

德彪西在运用泛音过程中的性质是无法测定的，这里号角声的召唤显然来自它自身。它出现在各种上下句中，在中间乐段的再次重复也显得十分谐和。

这一集最后一首前奏曲是《游吟歌手》(Minstrels)，它回到了音乐所与“怪状人的步态舞①”(Golliwoggs Cake Walk)的世界。“游吟歌手”这一称号是指戴高帽、涂黑面孔、穿白色燕尾服这类型的演员，常见于五十年前或更早些年代。

“1828 年左右的种植园里，农场主的仆人们扮成黑人歌手表演节目；步态舞，小号独奏，临时组合的班鸠与鼓，富有表情的歌唱，带点粗野的说笑和滑稽幽默的舞蹈都是“游唱歌舞团”主要

表演节目的特征，这种剧团约在1900年前后开始出现在欧洲各地的定期集会上，或在道奥城去海边散步的路上。”①
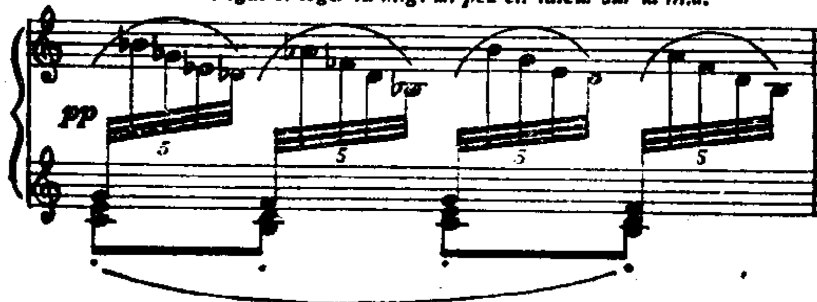
德彪西在这里所采用的方法，比起他早期的作品，大量富有印象主义的色彩。“怪状人的步态舞”如果不是对《特里士坦》的讽刺，便是一种简易明了的舞蹈。《游吟歌手》在整个演奏的形式上，暗示着它以若干片断压缩成为短小的钢琴曲，这些片断与其它的部分在音乐结构中进行来回地穿插，它们的次序似乎没有预定的安排。德彪西一开始模拟了斑鸠的效果，而其暗淡的音色象似对吉它的模仿。紧接着（在“兴奋而幽默”的注释处）种植园的舞蹈开始进入，中间以小号唧唧刺耳的声音作了两次中断（第一次在进行了八小节以后；第二次的声音恐怖而不协调）。在标有“嘲笑”的地方，象是在讲述一些有关精灵鬼怪的讽刺故事，而舞蹈比以前更加欢快地再度插了进来。后面（标有“近似鼓声”处）则是传统的滚奏鼓音伴随着某种杂技的表演，不久又被富有感情的歌唱代替（在“富有表情”处）。第一集前奏曲便这样在一种难得具有欢乐的气氛中而告结束。

第二集前奏曲见于1913年。某些评论家从专业角度认为这一集在风格上又有了一点不同，音乐语言也更有进展，演奏技巧比第一集当中的作品要稍难些。第二集接近结束的地方有着一个重要的新发现，这一值得重视的变化，在适当的地方将加以说明。但第二集的主要方面，一开始还是第一集

① 斯奇米兹的论述，前面已提到。

的继续。《浓雾》(Brovillards)是它的第一首前奏曲，笼罩着类似《帆》那样的朦胧意境。这里的雾是这首作品的主题，应当显得较为稠密，但实际上它是一种消失殆尽的雾，只是在客观上略呈朦胧状态。但通过《雾》还是体现出一种新的技巧手法，或者他新加的手法是德彪西以前附带用过的——双重调性——现在得到了广泛的运用。这首作品具有这样的结构，即大部分的过程由左手弹奏C大调的简易三和弦，右手所弹的几乎全是黑键，有少量白键只是作为升音或降音来用的：

例 21



八度内的短句显示着瞬间的清晰，布满右手的琶音表示薄薄的迷雾，但这首作品却结束在令人窒息的B音减三和弦上。显然，除德彪西以外还有谁能通过音乐把雾描绘得如此出色呢？

《枯萎的落叶》(Feuilles Mortes)是第二首前奏曲，与塞西里·夏米娜德[①](Cecile Chaminade)的《秋季》是不一样

---

① 夏米娜德(1857—1944)，法国女钢琴家、作曲家。——译注

的，它没有任何疾风式的奔驰，只是在乐曲的中间部分才有点微风在飘动。这首前奏曲倒象是一首悲秋的哀歌，是一首对枯叶从树上慢慢落地的沉思。情绪很能表现出德彪西自己描绘他在散步时的心情（引证在第9页上）：“在充满秋意的景色里，为迷人的古森林所吸引”。闪闪发光的金色和弦，广泛地由各种连续的平行和弦组成（三和弦，有附加音的三和弦，九和弦与七和弦），它们富有变化，同时在一条旋律的几个小分句中，有一句显示出倔强的性格（在标有“略微加快”处）。

《维诺之门》(La Puerla del Vino)是第三首前奏曲，构思直接出自法雅寄给德彪西的一张风景明信片。“维诺之门”是十三世纪格拉纳达地方阿尔汉勃拉(Alhambra)诸宫门当中的一个。这首作品可能包括多方面的内容——有些是描写宫门前的生活情景——因为它以富有感染力的、生气蓬勃的哈巴涅拉的摇摆节奏激动着人们。由于德彪西对西班牙人的复杂性格有所了解，因而他在这首作品上明确地写着：“具有极度猛烈与温柔优雅的鲜明对比”。乐曲一开始的调性倔强而带有反抗性，正如左手通过倔强的降D大调与右手运用一种以E音为中心的摩尔式的音阶相对峙，由于这种E音具有安达露西尔的属音威力，因而对装饰性的阿拉伯风格之中所出现的降A音是不重视的。南部的“Cante hondo”或“深沉的歌”再度有力地唤起人们的注意。接着是具有粗野与温柔的因素交替地进行着。双重调性的因素不断出现，实际上，这些因素使《维诺之门》在德彪西所创作的其它西班牙钢

琴作品中，如《林达内雅》、《格拉纳达之夜》与《中断小夜曲》，更有它某些独到之处。德彪西十分精通西班牙语言这一点，在这首前奏曲中也不逊色。

第四首前奏曲《善舞的女郎》(Les fées sont d'exquises danseuses)又回到了《帕克之舞》神话般的世界。织体同样是脆弱和飘忽不定的。如标题中所表现的众仙女以蜻蜓似的轻捷、悄悄飞舞在一系列精致的分解和弦、颤音与震音中。某些旋律出现得更为持久些，其中之一（在第一次"自由节奏"处）貌似自然音阶的节略，但它的基础是随意性的音阶。在"爱抚的"注释处，表明仙女们的舞蹈概括为"慢板的华尔兹"，接着下一页，又积极转向幻梦式的游荡，音乐上有控制地使它悬挂在一长段完整的A颤音中占有一页之多。这首乐曲结束时参考了韦伯的《奥伯龙》序曲一开始号角的召唤声，这位作曲家是德彪西极为尊敬的。

以灌木地区为题材的《灌木林》(Bruyéres)是第五首前奏曲，这首作品虽有点乡愁之感，但表现出的面貌还是愉快的。乐曲一开始与《亚麻色头发的少女》同处颇为相似，并且在力求简易方面也相一致。右手刮奏稍带有阿拉伯风格，清晨露珠在阳光中闪耀着光芒的景色，至少使听者有所感受。《灌木林》与《亚麻色头发的少女》相比，不论从哪一方面的修饰来看，后者虽说多少是掺杂了一种其它的成分，但它基本上还是一首歌谣体的作品，是以简单的和声语言构成的，而这种语言很少离开纯自然音阶的轨道。

第六首前奏曲是《乖僻的木偶——拉文将军》(General

Lavine-eccentric)，这又回到了音乐厅。关于拉文将军（在斯奇密兹的著作中转载了有关他的概况），根据柯陀特所述，

> “同样的一个老木偶在Folies-Bergère是常常见到的，它穿着比它大了好几号的外套，嘴就象一个裂了缝的伤疤，裂口显出十分快乐的微笑。首先，走路时一蹦一蹦的样子很不雅观，为防备意外，步子倒是走得十分平稳而谨慎，突然停住时，象是松开了的发条，旋转得令人吃惊。”

“拉文将军”的第一次演出是在巴黎的玛俐根剧院，时间是1910年，1912年在该院重又上演。有些出处认为在这时间前不久，德彪西被剧院经理请去为一部以滑稽木偶为样式的讽刺活报剧配过音乐。这首钢琴前奏曲，并没有象《游吟歌手》那样，把扮演角色的各种明显的特征都纳入在一首可成为独立的钢琴作品中。关于“E.拉文将军，此人一生服役于军队”的说法系来自美国，并且还由于阿弗莱德·芬克斯坦①(Alfred Frankenstein)在晚年对德彪西的这部作品进行过评论：

> “为将军各种古怪的姿态所进行的伴奏，不管它是一种纯粹的印象，或是从已有的音乐想象中得到的，但这首前奏曲确是把那种痉挛似的动作和喜剧性的幻想气氛传达了出来。一开始是略带模仿军号的召唤声，标明‘步态舞的风格与速度’的这几小节是作为预备的，在注有“机警而慎重”的地方，步态舞才真正开始，这些都是德彪西式的最好不过的幽默之处。我感到‘木偶的跛状’不易

① 芬克斯坦(1906—)，美国音乐与艺术评论家，他的《音乐怎样表达思想》已有中译本，由音乐出版社于1956年出版。——译注

发现的地方,①不只是在第29与30小节首先被听到的那种以十六个音符构成的半音音阶短句突然出现的情况，而是那种魔术般的变化在整个过程中所得到的强烈反映”。②

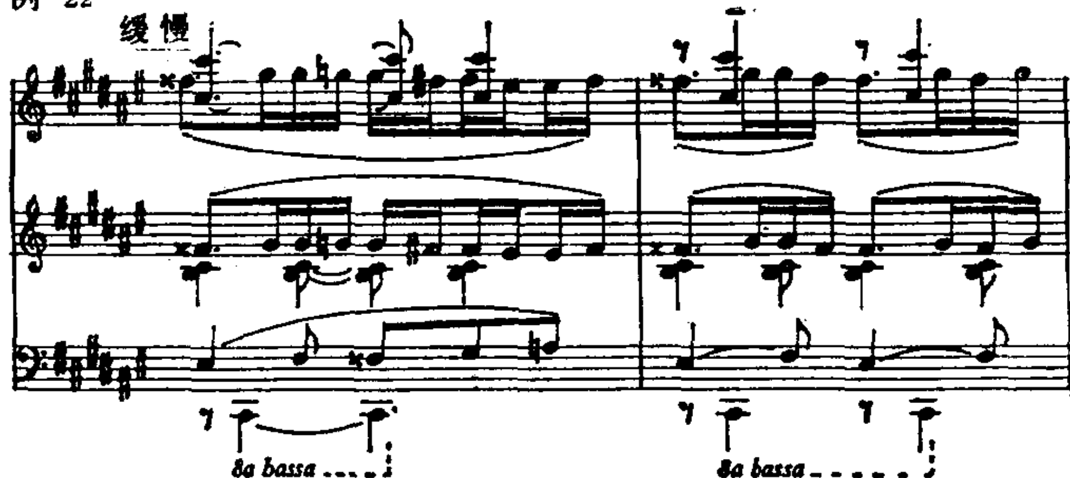
第七首前奏曲《月色满庭台》(La terrasse des audiences au Clair de lune) 是第二集中最精致和最富有光感的作品之一。关于标题有点疑议。德彪西可能从两个来源取得其一。斯奇密兹列出了证据：

“对它的推测是多方面的，如说它来源于友埃内·罗蒂(Pierre Loti)的英国人统治下的印度，在这首作品中，皮埃内·罗蒂把月光下举行的那些庭台会议 (terasses pour tenir couseil au Chair de luue)作了一番描绘，而法国作家内奈·普奥克斯(René Puaux)则在他给《时代》周刊的一封信里提及此事。在《美好的旅游》(Le beau Voyage)中，当描写到印度皇帝作为藩属为国王乔治五世加冕举行庆祝会时，内奈·普奥克斯用过这样的语言：‘胜利的大厅，欢乐的大厅，苏丹妻子的花园，充满月光的庭台’”。

这个标题似乎为德彪西所探索的想象打开了几个通道。它的来源出自一篇印度的文章，而这首乐曲与作曲家的其它东方音乐是有关联的。外在的东方风格并不多，可是乐曲一开始便把它们限制在弯曲的、蛇形似的笛音的旋律范围以内，并以精致的“加买隆”的钟铃声作为结束。其它地方为德彪西关心的是在固定的持续音上方，以沉寂而移动着的半音音阶进行着对位，从而产生一种催眠的效果。

① 大多是在第11小节的切分音等处?——原注

② “旧金山编年史”中的条款，1945年3月11日。——原注



标题的最后三个字有可能使德彪西的幻想转向另一方面：回到了皮埃罗特的世界。在“稍活泼”处的三小节中，清晰地有着一种丑角在表演的感觉，同时，在这首作品的头几个音中暗示着它可能是根据古老的法国歌曲《月光》而谱成的。

《水仙女》(Ondine)是第八首前奏曲，主题出自北欧的民谣。水仙女都是水中半神半人的少女，居住在湖海或江河中，它们似乎以引诱、丧害那些纯朴的渔民和各方面的航行人员为主要消遣(有这样行为的至少是它们当中最有名的女妖)，其它水仙女怀有这种恶意的还是少数，德彪西的这首作品，除去中间部分的增五度持续音和接近结束处低音部上行的半音音阶具有不祥之兆以外，其它地方还很少有表示邪恶的痕迹。至于另一些方面，表现水的想象自然是大量的，其中有不少似乎与《水牛游戏》、《海》的第二乐章有关联。就如竖琴在管弦作品一开始发出的拨弦之声以及指数第 17 处的手法，均一一出现在这首钢琴前奏曲中，其形式更是经过精心制成的；以若干十六分音符构成的近似移动的经过句，首先出现

在《水仙女》的第16小节中，而它几乎是管弦总谱指数第25以后钟琴旋律的如实翻版；此外，总的方面，旋律作上下波浪式的进行基本上是两首作品共有的倾向。

柯陀特对第九首前奏曲《向斯·毕克微克先生致敬》(Hommage à S. Pickwick Esq. PPMPC) 作了如下的论述：

> "很难想象还有什么作品能比它用音乐来表现智慧更为出色的了,它不仅表现了狄更斯的英雄性,同时具有狄更斯自己的风格。这就是他出于善意的幽默，平易可亲的为人；它的手法，从用喜剧来表现《上帝拯救吾王》直到最后一页中出现的断断续续的啸声，在这首作品的每小节中都有所标志,那种漫不经心的严肃性,缺乏自偿与满足现状的精神状态，通过各种变奏构成了这种幽默的形象，这就是斯·毕克微克先生。"

英国评论家的看法则相反。我们并未忘记我们国歌的推动作用；贝多芬在德彪西以前即以这种手法取得了音乐的效果，而这些效果都是十分令人满意的，同时音调本身所保存下来的不是什么别的东西，而是经过两百多年的坚强意志。就我们来看，德彪西的作品在概括毕克微克的真实面貌方面似有所失：即缺乏他那充满善良的人性。在"亲切可爱的"所标志的地方正是要求它富有热情，但德彪西所塑造的人物大部分还只是一种漫画式的形象。不同的意见会说狄更斯就是一个漫画人物。但对狄更斯应侧重强调他性格的沉静的一面，而这正是德彪西所未能做到的。毕克微克具有活力的、优美的幽默与变化莫测的特点，在作品中流露出一些痕迹，但这些地方作者主张要用固有的一切尊严来显示他的威力，总之，

这幅肖像是不完美的。在接近尾声处所用的口啸音调是否使塞吾·维勒尔 (Sam. Weller)在此作暂短的表演呢？

《骨灰匣》① (Canope)是第十首前奏曲，至少在它一开始的地方又返回萨蒂的Gymnopédies 与 Gnossiennes”的古典世界，卡诺普斯(Canopus) 是古代埃及的一个城市，位于尼罗河畔，并由于埋葬骨灰匣的习俗而得名，其中某些死者的尸体是按木乃伊的传统进行埋葬。正如斯奇密兹指出的，它们十分简单，并且全无装饰，只是按死者的人头模样刻成一付有鼻有脸的头象而已。德彪西的这首作品是以一系列简单的原位三和弦开始，直到乐曲最后附加大九度的C大调和弦，作者在运用精致的和声方面，与临近的(第 4 小节)d 小调主和弦(第 5 小节——乐曲进入了一种有变化的多里安调式)以它扩展的、向结束处行进的副题相比，还是有某些可取之处。最后和弦的上方流动着一条旋律的片断，由于主调音十分清晰，因而d小调在感觉上则不占地位。这首作品中间段落的风格是即兴式的，构成这种类型的织体主要出现在最后结束部位，即在持续和弦上方流动着的东方式的旋律。

《三度音程的变化》(Les tierces alternéss)是第十一首前奏曲，在作者的全部前奏曲中，它是一首没有从外部取得想象的唯一作品。因此，在默想或探索中所得到的来源都属于纯音乐的珍品，它预示着十二首练习曲集成的诞生，而这部集成是德彪西晚期的主要钢琴作品。这首乐曲中有很少一

① “骨灰匣”有译为“埃及古壶”，这是古代埃及盛骨灰的器具，盖上雕有动物或人头像。——译注

两处的减四度在谱面上象是四度，但落到听觉上，其实际感受则是大三度，除此之外，在这首不一般的作品中全部用的是大、小三和弦。估计这种试验如不是以少量的三和弦作为引子，它显然是三段体的结构，同时极为短小的中间乐段是由一种庄重的舞蹈节奏设计而成。首尾部分尽管具有半音音阶的色彩，但都是坚定的C大调，这是德彪西偏好托卡塔而获得的另一乐章。以双手交替补充一对对音符中的音的这种形式是交叉演奏法（作者在其它作品中的另一手法是以“学究式的高蹈派诗人”① ——Doctor Gradus ad Parnassum——为代表，并且表明它不是用左手即用右手来弹奏这些连续而快速的乐句）。从许多音符中涌现出来的旋律片断，表明它们是一气呵成的，正如德彪西在中期钢琴音乐中所用的手法一样，指挥一些旋律进行的是和声而不是其它。

最后一首前奏曲是《焰火》(Feux dartifice)，它在德彪西的全部作品中，是把他自己对李斯特式魔术般技巧的独到见解列为首位的唯一作品。这里所运用的手法是：密集的指法音型结合键盘上较远声部的突然跳进（开始处）；快速的双音断奏结合连锁式的双手进行（第20小节等处）；闪耀着李斯特式的华采（显著地在“近似华采”处）；一条迸发出的旋律出现在宽广的琶音伴奏声部的上方（第 35 小节等处）；在“有气魄的”若干八度进行之后，紧接着的是一些浓厚而沉重的和弦（接近换调前的结束处）和黑键与白键相结合的刮奏（正好

① 或称“帕尔纳斯”的诗派，诗歌以单纯追求形式完美的趋向形成高蹈派。——译注

在换调后)——以上种种手法在李斯特的作品中虽说都可见到，但和声内容是完全不同的。德彪西使一整套特技变成为展现广场上幻想中的火焰，以及描绘狂热人群观看焰火和喝采情景的手段。广场上的气氛是用了《马赛曲》中的几个音符进行夸张的，然后是作品进入淡出，在全部为黑暗笼罩以前，伴奏声部有最后几点星火在喷射中发出光亮。德彪西在结束这首乐曲时所用的手法极为生动，同时证实在他这首钢琴独奏曲的最后部分是有着视觉的印象。

关于《玩具匣子》(La boîte à joujoux)(1913年)雷加句说明，它是一首儿童舞剧，出版时是以钢琴独奏曲形式发表的，德彪西曾打算把它写成管弦作品，甚至开始进行了工作，但在1914年世界大战爆发时便搁置一旁。他逝世后，总谱是由安德烈·卡普莱特① (André Caplet)完成的，并在"沃德维莱抒情歌剧院"上演过。这首作品的主要特点是以士兵玩具、洋娃娃等等为内容，其中某些方面显然是《儿童园地》性格的再现。德彪西所用的主导旋律轻快而有风趣，同时有大量的逗趣手法多来自《浮士德》、《卡门》及铜管乐《两个掷弹兵》。

① 安德烈·卡普莱特(1878—1925)，法国作曲家，指挥家。——译注

IV

1914—1915

第一次世界大战爆发，给德彪西带来双重惨剧，战争使他陷入悲观主义，创作上几乎全部停止了活动，而这时，作为一位作曲家，正是他一生中最宝贵的时光。但他无力摆脱现状，因而抑郁不振。1914 年 8 月 8 日他给出版者杜朗 (Durand)的信中说道:“我感到自己在这可怕的大动乱中，不过是被碾得粉碎的尘埃微粒。”同一封信里他又说:“我变得竟然对萨蒂起了妒意，他作为一名班长，是真正保卫巴黎的战士”。更为重要的原因是由于他的健康不佳，1915年因癌症迅速恶化而在十一月动了手术。他重新开始创作活动也只是在动手术的前几个月，这阶段的主要作品有为两架钢琴而作的《白与黑》(En blanc et Noir)，钢琴《十二首练习曲》(Douze etudes)以及三部室内乐奏鸣曲，均于 1917 年春天完成。这些战争年代的作品，表明德彪西在创作上有了某些方向性的转变。总的看来(尽管有些部分还非如此)，和声上的结构表明德彪西是进入了新古典派的领域，创作上的随意性比他中期作品较为减弱。如有人把《白与黑》三首小品前面的题词

诗，不作为另一种表现标题的形式，他后期作品没有一首有引人注目、属于印象主义的标题。如还有人把作品中战争的声音，以及《白与黑》第二首小品中具有象征性的“德国合唱”也除外，同样无标题可言，因为这些作品没有带任何特色的图景或象征主义的标志。他晚期作品的格调，几年之内有导致形式主义的危险，但通过作品中那些不复存在的特征，可以看出，那是德彪西抹去泪水的象征，是幻梦的破灭，是他面对着不愉快现实的表现。他的两部主要钢琴作品的情绪，彼此枉不相同。“练习曲”表现出是“生命在失望中的复苏”，这是引用了大卫·凯尔斯① (David Cairns) 评价舒伯特“八重唱”的语言。那种潜在而可捕捉的痛苦之声在“练习曲”中是不存在的，至于他接着创作的钢琴奏鸣曲虽带有这种情绪，但表现得非常浅显而不深刻。《白与黑》所描写的是“悲哀而有活力的战争音乐”，但失望更为外在。在讨论这两部作品之前，先研究一下一部有关1914年战争前几个月写成的组曲，以及两首较短的战时作品。

假定为两架钢琴而写的《六首古代碑文》(Six épigraphes antique) 在1914年已告完成，人们对其中仍留有德彪西印象主义风格的最后痕迹会予以谅解。标题有着纪念碑志的特征，但其中几首短小作品与丰富多姿的《版画集》、《意象集》以及《欢乐岛》之间则有着相当的距离。此外，这些小品甚至不象是纪念碑文中的组成部分，因为它们不具备“缩影”的作用。由两架竖琴、两支长笛和钢片琴写成的十二段精致的音乐，

① 凯尔斯(1926—)，英国评论家。——译注

曾在1900年在巴黎杂志(Journal)的帮助下，为皮埃尔·路易斯(Pierre Louÿs)的《比利蒂斯之歌》(Chanson de Bilitis)中某些朗诵段落进行过配乐。这十二段音乐总共为150小节。而《六首古代碑文》每一首则有45小节，后者显然是经过扩充与重新创作的。《比利蒂斯之歌》都是以古代的主题而写成的散文诗，1894年首次出版。这本集子标明“译自希腊文”。比利蒂斯是一位十分富有想象的女诗人，路易斯甚至在他的诗集上写了一篇传记式的短序。散文诗本身就是一本“世纪末”的风俗集，其根据是由于诗的内容多属于情歌的性质。德彪西在1897年曾为其中三首诗谱了曲，另外六首诗主要是构成了“碑文”的基础。它们集中地体现了德彪西在《德尔斐的舞女》《骨灰匣》与《叙任斯》(Syrinx)这几首作品中有关古代世界的梦幻。他所用的标题十分易解，这与路易斯的诗文有着联系。第一首《为祈求潘神，夏天的风神而作》(Pour invoquer Pan, dieu de vent d'été)，引自路易斯的第二首诗：

“让我们唱支牧歌唤醒潘神，夏天的风神”。

这首诗接着描写了两个牧羊女看守羊群的情景。有一个跑去采花、游泳；另一个在转动着她的卷线杆。一头老鹰掠过上空。橄榄树下的阴影随着地球的转动而转移，牧羊女们也跟着挪动了她们的花篮和牛奶罐。德彪西的这首乐曲是以简单、五声的潘神笛旋律开始的，接着按严格的调式予以和声。两个牧羊女的活动清晰地体现在乐曲的后一部分。整个不大的作品所包含的内容不是孤立、偶然的——而是“她们飘动的

声音和芳香从黄昏的天空中远远游移而来”(Les sons et les parfums tournent dans L'air du soir)

第二首《为一位无名士的墓碑而作》(Pour un tomfeau sans nom)，它与路易斯第56首诗有关。在这首诗中，描写一个女孩领着作者到了她母亲爱人的墓前，墓碑上面刻着：

> “不是死神把我带走的，而是泉边的女神。我散着‘金黄色’的头发在有光亮的大地下安息。让她为我哭泣，我未吐出我的姓名”。

他们长时间默默地站在这里因念碑文而发抖了。德彪西的这首作品具有永恒的价值，它使用了一种自由慢速的全音阶进行，不过在接近结束处还是有一段悲哀的半音音阶的下行音调(“象是远远传来的呻吟”)。乐曲结构的脉络不够清晰，一些旋律的进行经常不用伴奏，或只是以一些持续的和弦音予以支持。

第三首作品《为令人神往的夜晚而作》(Pour que la nuit soit propice)，可能与《晚祷歌》(Hymn to the night)有联系，这是路易斯的第 93 首诗。乐曲以美妙而嘹亮的夜歌开始，和声在进行中愈加丰富迷人，这多半是为适应诗中的恋情而设计的。第四首《为玩响尾蛇的舞女而作》(Pour la danseuse aux crotales) 以路易斯第 114 首诗为基础，同时也是他最富有媚力的诗篇之一，从下面布克(M. S. Buck)的译文中可得到充分的证实①：

---

① 皮埃尔·路易斯作品集中的《比利蒂斯之歌》是由米奇尔·斯·布克翻译的(纽约版 1932 年)。——原注

"响尾蛇系在你的小手上发出响声，我亲爱的玛尔雷尼迪昂，你从外套里裸身而出，伸展着你那健壮的上肢。你的舞技是多么美妙，双臂伸展在空中，腰肢弯柔，胸膛红亮！"

"起步时，你的双脚一只在前，沉着而柔和地滑步前进。弯曲的身体象条轻纱，你抚摸着你那颤动的皮肤，渴望而眩晕的双眼充满着妖娆。突然，你打起响尾蛇！你弯拱着身体，立起你的双足，摆动腰肢，踢起双腿，你那不停作响的双手向铜乐队打出各种手势，要求它们随着你身体的转动进行呼应。"

"无论是你那掠过肩头的微笑，痉挛似的颤动，健美的臀部，或是你那起伏着的、几乎是改变了你记忆中的节奏，我们都报以高声的欢呼和喝采。"

德彪西的乐曲很少出现不变换节拍的现象，这首乐曲全部是三拍子的舞曲，柔和而起伏的进行也是圆舞曲的类型。它有着一种交响性能。木管组，总的方面，人们能够想象出它们的特色，而长笛在特殊情况下，即在乐队进行复奏时，则更要求它对主要部分具有花边的装饰作用。响尾蛇是一种响板乐器，它们的声音是响在断音和弦的强拍上，这里以第11—14小节尤为突出。

第五首作品《为埃及人而作》(Pour L'Egyptienue) 可能与路易斯的第98首诗《埃及的艺妓》(The Egyptian Courtesans) 有关。德彪西的 ^{b}e 小调乐曲的第一乐段，是以一种缓慢的律动结合完正主三和弦的持续音向前行进着。在和弦的上方流动着一条阿拉伯式的旋律，这是作曲家典型的东方手法。具有舞蹈性的中间乐段，由连续的完全五度构成了一

个有节奏的低音部。

最后一首是《为感谢晨雨而作》(Pour remercier la pluie au matin) 来源于路易斯的第 14 首诗之二《晨雨》(The Rain of Morning)。这首作品恰又回到了托卡塔曲形式，引起了人们对《雨中花园》的回忆。最后的结束类似第一首作品一开始的情景，作为表现最后雨声的消失。十分简洁的织体是这几首作品中最精致的一首，因此德彪西能使双手弹得完全流畅自如，同时双手在弹若干经过句时，能够应付原为四手联弹而安排的全部音符。

由英国作家蒙尔·卡奈(Hall Caine)于 1914 年 11 月发启并由《每日电讯》(Daily Telegraph)筹备出版一本《阿尔贝特国王之书》(King Albert's Book)，全文由盟国作家、作曲家、艺术家分别撰稿，作为奉献给比利时国王的礼物，其中便出现了德彪西的《英雄摇篮曲》。德彪西为寻找适合于它的素材而有困难。于是以节略方式引用了比利时国歌«La barbanconne»》的旋律，对于这首歌曲他只能是从表面、从理解的角度去把握它，缺乏比利时人那股热烈的爱国情绪。曲中不协调的、由远处传来的军号声具有双重调性的因素。此外，它以一种坚定的、带有敬意的步态向前移动着。此曲完成后不久，德彪西便把《英雄摇篮曲》改编为一首管弦乐曲。

另一首《像册的一页》(a Page d'album)，是在无关重要的偶然场合下写成的，直到1933年才被发表在索道尔(Theodore)印刷公司出版的«Etude»杂志上。主编毛里斯·杜麦

斯里尔(Maurice Dumesnil) 说明这首作品创作于1915年，曾为战争中伤兵捐募服装进行过义卖。乐曲是慢华尔兹的风格，属于较为“简短、更为缓慢的”这类性格的作品，也是一首没有公开向大众演出过的钢琴曲。

《白与黑》(1915)这首为两架钢琴而作的组曲标题，显示出它抛却所有外在的表现方式，在他的键盘创作上可为先例。德彪西自己在给高戴 (Godet) 的一封信中劝他“不要为《白与黑》枉费精力。这些小品所取得的色彩与感觉只不过是响亮钢琴声的再现；假如你同意这种看法，它们与维拉兹革① (Velazquez)的“灰色”面貌是相似的。”但德彪西对这三首作品总渴望着有画上几笔的机会，这是他以前常有的考虑，因此他在每一首乐曲之前用了一首诗作为提示。第一首一开始以四行诗为引子，诗句出自巴比埃 (Barbier) 与卡雷 (Carré)为古诺的《罗米欧与朱丽叶》所写的歌词：

(大意)

这里留下的只是她的遗体	Qui reste à sa Place
她已不再起舞	Et ne dause pas
无论什么不幸的厄运	De quelque disgrâce
事件证明全部是卑鄙的。	Fait l'aveu tout bas.

德彪西用这首诗的音乐作为讽刺，并且以自我抗议的方式“向人们暗示，你们……谁要是不参加战场上阴惨惨死者的舞蹈，就要对某些身残者进行忏悔。”乐曲中表明“用热情激发”

① 维拉兹革 (D. R. Velazquez, 1599—1660)，西班牙名画家。——译注

的地方是以强有力的C大调开始的，它象是一首更为夸张的《练习曲博士》。诣谑的主题（指数1处）带来了一种“阴惨的舞曲”因素，接着主题发出唧唧刺耳的声音，在平和而有起伏的第二钢琴声部上方怪叫着，使人回忆起《海》中那些压倒一切的节奏，而它象是其中之一：

例 23

（白与黑，I）

热情激动地

轻巧的

近似拨奏 *f* 突出的

pp

sempre pp

m.g.

m.g.

在乐曲的进展中，主题是靠后听到的，这与远处传来的断续鬼怪叫声，混杂着一条与之相对峙的、以“拨奏”为背景的忧郁低音部的搅扰之声有着关联。主题返回开端以前，在第17小节以后，它的起句又象似奏鸣曲的手法，主题第二次出现时，它以完全四度的高度进行了几个小节。这种手法，一方面表现了德彪西的新古典主义，另一方面体现出乐曲有着明显的调性感觉。而尾声是激烈、猛然闯入的，同时乐曲结束在一个具有反抗性的音上。

第一首作品标明是献给库塞维斯基①（Kussevitsky）；第三首是以某种意义献给斯特拉文斯基。第二首献给廖坦拉特·雅基斯·卡劳特（Lieutenaut Jacques Charlot）的意义更为重大，卡劳特与出版商行的杜朗有交谊，他于1915年3月3日死于战争中。第二首作品的前面是以法朗柯伊斯·维龙的《反对法国的敌人歌谣》诗末歌词作为题辞：

（大意）
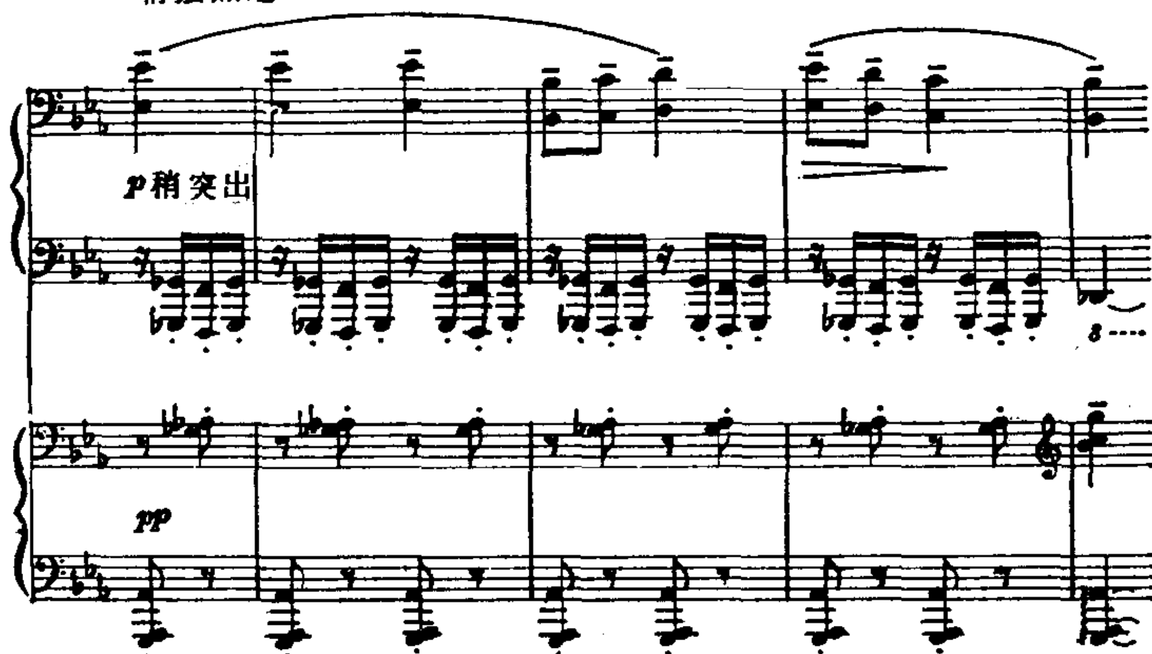
请求君主拯救爱罗德斯的奴隶	"Prince, Porté soit des serfs, Eslus En la forest où domine Glaucus,
格老古斯的统治毁灭了和平与希望，	Ou Priré soit de Paix et d'esperance
残酷的统治代替了道德、情操，	Car digne n'est de Posseder Vertis
沾污、破坏了法兰西王国的尊严！	Qui mal Vouldroit au royaulme de France!"

德彪西认为第三首是这一集中最为优秀的，也是他"墓志"（tombeaux）这类作品的最后一首，非常具有崇高的悲剧性。实际上，它是一首表现战争场面的作品，尽管那种压倒一切的阴森气氛暗示着凄凉的战场上横尸遍野，一片惨象，而场面并不活跃。德彪西在曲中虽还是以连续的成块和弦来表明

① 库塞维斯基（1864— ），俄国作曲家，低音提琴演奏家。——译注

他的意图，但也用了一些自然音阶的旋律，大部分的和声是清楚的，显著地表现在第一架钢琴演奏者的右手部位，在短而有活力的“欢快”乐段中，连续的七度达六小节之多。军号召唤声响彻了天空的四面八方。“Ein'feste Burg”是以占优势的二度音程的和声手法，作为一种象征性的、残酷恐怖的表现。

例 24



赖昂·瓦腊斯描写第三首作品是查里·奥雷昂①的一行诗句：“你只是一个卑鄙小人”(Yver, vous n'estes quim Vitain)的简短注释。由于这首乐曲除去德彪西在《游戏》中所用过的手法以外，其它处处几乎都与斯特拉文斯基新古典主义的风格相接近，因此，这首作品更足以说明是为“奉献”而

① 查里·奥雷昂（Charles d' Orléan 1391—1465），法国诗人。——译注

作的。在整个一系列固定音型的伴奏中，充满着富有动力的节奏，而在许多旋律的音型中，有些是出自斯特拉文斯基的锐利笔锋。麦勒斯所讲的“又喜又悲”这句话非常适用于此。这里的音乐确实是象春天那样富有生气，甚至用了某些典型的象征春天的手法，但是，正如德彪西所说：它的调子是灰色的。它象是一个违背大自然一切规律的春天，似乎注定要掉进冬天里的。此外，D 大调和弦上方虽重叠着一个含糊不清的降 B 和弦，但在最后的“tierce du picardie”地方还是有着一种暗示性的慰藉。

《十二首练习曲》(Douze études)也是在 1915 年出版的，起先普遍认为这部作品修饰得过于沉闷。恩奈特·瓦克尔(Ernest Walker)多次叫嚷它琐碎、费解，他的评论是："〔练习曲〕大部分……过分音乐化似乎与他当前所处的狭小天地有关①。”确实，德彪西的每一首练习曲都以一件简单的音乐事由为基础。但从这些主要的前提来看，他对一系列值得重视的音响结构作了研究，正如他的实践一样，为一切和声上的经验以及钢琴家过去曾经积累下来的智慧赋予了最后的意义。德彪西的全部《练习曲》都是为纪念肖邦而奉献的，其中至少有两个方面与他年长的作曲家的“练习曲”趋于一致：在发挥钢琴技巧的一切可能性上，他们所进行的深入钻研都竭尽了一个作曲家在各个方面的智慧，事实上，这些探索得到了实现，从而产生出具有高度的、各有特色的音乐诗篇。联

① 格罗夫：《音乐与音乐家》辞典中有关“德彪西”一节，第五版，伊内·勃罗务(Eric Blom)主编(伦敦版，1954 年)。——原注

系到他后来的奏鸣曲以及把《白与黑》一并作某种程度上的考虑时，《十二首练习曲》表明德彪西作为一个作曲家，已进入了他创作生涯的新时期。正如我们所知，德彪西主张那部为两架钢琴而作的作品，只不过是“响亮钢琴声”的表现。1915年10月24日他在给斯特拉文斯基一封信里说道：“近来我只是用纯音乐写成了十二首钢琴《练习曲》，以及用不同的乐器创作了两部奏鸣曲，在我们旧的形式中，这些作品十分严肃，但不强求欣赏古希腊四联剧的任一听众有所理解。”这大概是德彪西的过分夸张，因为那句题外之言，即视觉与听觉的印象还是出现在《白与黑》的某些段落之中，而这种联系在他每首练习曲里也并未完全绝迹。德彪西的音乐语言特征在练习曲里不乏其例，甚至在《为四度音程而作》中仍有着“加买隆”的影响。作为一些丑角所表演的情态到处都可见到，如分别来看，至少含有爱空想的成分。德彪西参照奏鸣曲式的这种作法是有意义的，甚至关系到练习曲的创作。作曲家的作品内容，已不再是他那由神经质凝聚成的感觉了，就象他在前奏曲《雾》中所表现过的那种意境。关于“练习曲”，正如罗吉尔斯玛莱①(Roger Smalley)所说：“从来不单是把一些彼此无关的构思作任意的排列……它们是诗的音乐，存在于结构严密的语句中，由于它们是连续思想过程中的产物，因而产生一系列有关联的想象，这些想象不是以音乐逻辑为背景，而是能够予以明确的说明……事实上，练习曲的形成离不了

---

① 斯玛莱(1943—)，英国作曲家、钢琴家。——译注

思想过程①”。

第一首练习曲《为“五指”而作》(Pour les cinq doigts)，不仅是向车尔尼(Czerny)先生的《五指练习曲》作出有力的反击，而且是对《儿童园地》中的《练习曲博士》进行了嘲弄，因为其中有些手法与这首练习曲有共同之处。两首作品都以坚定的C大调开始，而它迅即在练习曲中进行了挑战，即以反复插入降A音的手段导致某些变化音因跳越而失去意义，同时进入G大调时则又作了新的尝试，因为它是从一个升f小调、具有粗暴(brusquement)性格的片断进入的，这便形成了更为紧张的对峙。两首乐曲都有一个C大调的尾声，其中左手的五度连续进行较为显著；两者在中心部位都避免进入远关系的各种降调，这首练习曲也只是转入降C大调为止。标明“稍快些”处的情绪是一种幻想中的欢快，是一种丑角所表演的回忆，它还采用了一种有趣的变奏作为结束，这种手法是古典半终止的那不勒斯六度形式，属于降D大调的音阶，它几乎以五个八度的进行才使自己落在最后突然出现的C大调的几个和弦上。

第二首练习曲《为三度音程而作》(Pour les tierces)也有过一首较早的复本，即前奏曲《三度音程的变化》。正如这首前奏曲一样，由十六分音符组成的一些经过句，三度音程占有优势，和声上得到的更富有变化的支持，同时，曲中也经常不断地遇到一些旋律的因素。实际上，在德彪西最严格

① “音乐时代”出版的《德彪西与音乐家》(伦敦版，1968年2月)。——原注

的设计中还是取得了巨大的变化。单纯的 C 大调令人回忆起他早期创作的两首《阿拉伯风格曲》，进入第 8 — 9 小节处，马上又被可怕的半音音阶所代替，这与阿尔班尼兹① (Albeniz)的《伊贝利亚》作品中所表现的手法一样，此外，还通过一些乐句，从和声上表现出一种比《月光》更加难以捉摸的意境(第 13—14 小节等处)，标明“较轻巧”的地方，有一段纯属皮埃罗特的音乐，旋律线与他早期歌曲有着同等的清晰度，这首值得重视的练习曲似乎是作曲家生涯中各个侧面的追忆。在全部练习曲中它是最能证实麦勒斯论点的一首，即表明练习曲与皮埃罗特的歌曲世界保持着联系，这种费解之处，也象与德彪西中期创作上的印象主义的关系一样。

通过以四度音程为基础的和声，加上类似五声的旋律线，表明第三首练习曲《为四度音程而作》(Pour les quartes)成为他另一首东方式的篇章。至于一些半音音阶的滑进，早在第 3 小节内即已消失，练习曲的发展，象是一首在无边无际、十分自由荡漾中的幻想曲。甚至水的象征也较早出现。没有配上和声的旋律片断(在同样的速度处)有点摩尔式的风格，接近结束处，引起了怀旧与悲哀的回忆。在占有优势的属于四度音程的固定音型的上方，形成了一个强有力的高潮，其中，如歌的片断(“保持在逐渐活跃中”)在这里有着降 D大调从主到属的感觉。

第四首练习曲《为六度音程而作》(Pour les Sixteo)是一

---

① 阿尔班尼兹(1860—1909)，西班牙钢琴家，作曲家。——译注

首优美而有“反衬”的作品。在一般情况下，六度音程都是用双手作同向进行，除彼此相距一个八度则例外，这样便产生整一系列的复式和声。偶然情况下，如第7小节与其它地方，当双手作反向进行时，从属的反衬作用能按音乐的意图表现出来，即一手按另一手以同一方法作反映式的进行，如例13《水中倒影》已经引用过的乐句一样。德彪西在给一位出版者的信中曾写道：

> 有相当长的一段时期，我坐在客厅里，因不满连续六度的用法而对它进行了修饰，不耐烦时便为九度音程疯狂而带耻笑的声音产生了妒意……尽管如此，我还是在这里写了这首“练习曲”，注意到其中的六度问题，甚至完全用音程的堆积构成它的和声，这样，并不难听！（Mea, Culpa……）

曲中常注有“温柔的”甚至用了“非常温柔的”字样，这些都表明它们在这首作品中具有沉思怀旧的特征。这里的情绪有些是属于肖邦的，而练习曲在一定程度上是他早期歌曲中更为柔弱部分的升华，同时有着前印象主义作品中更为简洁的、象是《月光》里的意境。

相反地，第五首练习曲《为八度音程而作》(pour les octaves) 则是一首欢快、奔放无羁的作品。它显然是以三音为一组的形式，和由经过压缩的再现部合成的尾声结构起来的，E大调的第一乐段符合洛克斯皮塞尔对这首作品所提出的精辟见解，他认为它是“德彪西式的、具有幻梦风格的华尔兹随想曲”。中间乐段虽标明着它是华尔兹三拍子的节奏，但

在双手"筷子"式的连锁进行中，有些是与那种具有托卡塔风格的乐曲，如精致的《雪花飞舞》是相一致的。

第六首练习曲《为八音指法而作》(pour les buit doigts)是一种"灵活的技巧"弹时完全不用大拇指的练习曲。在一脚注处，德彪西指出：双手换位时用大拇指弹奏既笨拙而难以实现。这首练习曲，为了使双手作交替进行，大部分是以四音为一组的小规模形式组成，速度是快而"保持不变"。调性的变化因多采用了从一组到另一组的方式，结果调中心缺乏任何意义。它具有萤火虫活动似的功能，这与《运动》有更多共同之处，并且还有鼓动双翅的感觉，在一定范围内是更加猛烈的。
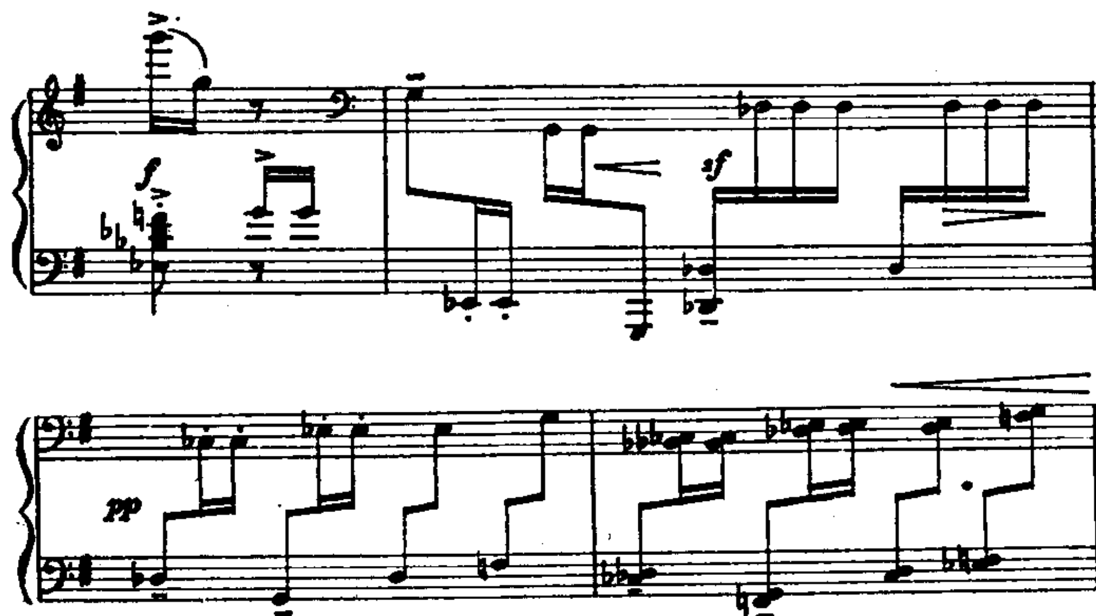
第二集练习曲按整个顺序，第七首是从《为半音阶指法而作》((Pour les degrés Chromatiques)开始。它以若干三十二分音符作不停地呼呼转动，这首练习曲在表面上更类似第一集最后的一首。但这里提出的要点是由四个小节构成自然音阶的旋律乐句，它的和声外貌富有变化，此外，在第11小节首次出现微弱的欢快情绪以后，全曲则完全进入十分精巧的节奏变动中。第25小节是和声的第一次复奏，音响极为异常，在标明"略微再响亮些"的地方，一段四个小节的复奏几乎完全按原音符时值以倒置形式出现，接着又是一段欢乐的、精巧的节奏进行。从第21小节示意减弱开始，直到第67小节以前，在一系列整个小节全是和弦的这一过程中，可发现它所采用的手法有着各种来源。这首练习曲结束得很有特色，它通过一片奇妙而有变化的迷雾，隐约中可听到旋律

乐句的声音。

第八首练习曲《为装饰音而作》(Pour les agréments)实际上是他最后完成的。按照德彪西所说："它所借用的形式，多少是出自意大利海上的一种船夫歌曲。"这首作品虽具有概括性的成分，但它是以补缀原则集成的，彼此之间以短小的段落进行过度。欢快而怡人的第一乐句迅速让位给一段短小的华采，紧接着的乐句不免使人联想起《为钢琴而作》的"萨拉班德舞曲"中和弦式短句的进行，回转来又是一个欢快、朴质、清新如歌的C大调乐句，似乎是他早期歌曲当中的一首。因此它有着连续性的过程。整个作品自然是经过高度装璜和苦心经营的。装饰音(Gruppetti)一律用小音符表示，一些琶音和弦则以常用的波纹线为表记。其它装饰音也完全附有记号，例如，第11与12小节中右手左边的双颤音，以及第38小节中同时在七个部位中所进行的装饰。

第九首练习曲《为重复音而作》(Pour les notes lépéte-és)，清楚地表明德彪西对诗的各种结束，能够向纯技术公式进行屈服将付出多大的代价，由于作曲家最后的作品是托卡塔的风格，并且完全是一种具有魅力的幻想曲，因此这首作品在快速音的重复中同时进行着探索性的试验。乐曲一开始以迟缓无音色的效果，带来"拉文将军"的、音乐厅中的以及威柏派尝试过的和威柏派以后的片断思想。同时还暗示出《游吟歌手》中所进行的擂鼓气势，以及对那种为增加音乐厅气氛而采用"无准备"的即席演奏所进行的嘲弄：

例 25



以十六分音符进行重复而能“保持速度快而不变”的作法（以后甚至织织三连音加快速度），并未把出现的某些抒情性的因素排除在外，长长一列旋律首先在第 28 小节出现，可以说它是从庞奇奈罗的苦甜交融的歌曲中而来的。

第十首练习曲《为对峙的响亮声而作》，一开始便显示出它的意图，它以自然音 A 发出柔和的铿锵之声与温和的升G音相对峙，证实作为持续的升 G 音几乎遍布全曲。作曲家迅即标出了“忧郁的”字样，乐曲开始将近有一页左右，与那极为神秘前奏曲《雪上足迹》中的调式及其偶然出现的丰富和声并不太相悬殊。接着，持续的升 G音浮动在低音部下方的区域上，响起了属于遥远的、难以捕捉的愉快，几乎象是从《安那卡普士山丘》中引渡过来的，并且是热烈地移动在上下句中。在一段十分近似管弦的高潮以后，它以同样手法把欢快的、甚至更为遥远的（但还不是全无感觉）声音聚集一起（在
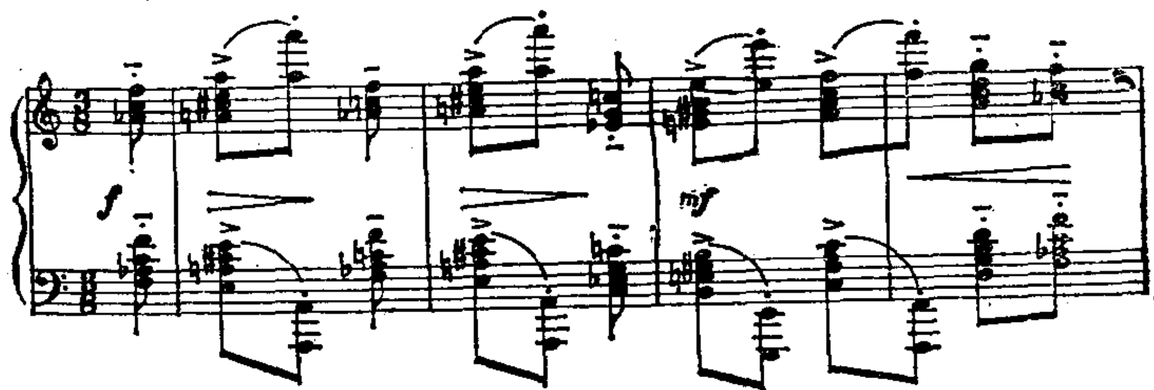
"安静下来的"地方)，同时使单个的持续音为一系列不够鲜明的内部和弦所代替，而这些和弦是浮动在固定的升F音和它的五音之上。除去这一段美妙而响亮声音之外，这首严峻而有反响的练习曲，它所奏出的声音比起德彪西任何其它钢琴作品更象富有人情味，甚至是自传式的乐章。

第十一首练习曲《为复合琶音而作》(Pour les arpèges composés)，用了一些小音符为琶音延伸出来的华彩进行装饰，总的面貌虽是德彪西式的，但多少有点象是李斯特的乐谱。首先，以较慢速度移动着的分解和弦，都是由自然音阶中至少有五个不同的音联合而成，它们美丽、进行流畅。更加快速的琶音在这些练习曲中屡见不鲜，它们能构成浪漫色彩的花边效果，也能表现出粗糙、尖硬的声音，它们——技巧是作品存在的依据——证明为延续与形成旋律具有骨骼作用。中间乐段琶音的活动只是作为装饰音来用的，但它们的全部性质，还是属于模仿音乐厅这类肤浅的手法。从这一段起，富有节奏的一些片断结合少量不拘形式的琶音，加上一条时断时续的旋律，以及从一开始就出现过的分解和弦聚集成为一个值得重视的短小尾声。

洛克斯皮塞尔认为第十二首练习曲，即最后《为和弦而作》(Pour les accords)这首作品的和弦是苦心锤炼出来的"铁的暴力"。这种从头至尾一律用三拍子构成非常坚定有力的作品，在德彪西的音乐中，有些是十分新颖的。尽管学院派把他的和弦说成是"无关联的"进行，可是在有特色的德彪西式的手法中，它们位于同等的地位，在节奏上也仍然有值

得强调之处，而那些参差不齐和不对称的节奏，使我们感到与斯特拉文斯基的手法相接近：

例 26



因此，德彪西以大胆的、几乎是反德彪西式的姿态结束了他最后的钢琴作品。如果他不是去世过早，定会为未来开辟一条完全是崭新的园地。中间乐段缺乏那种“投石落水”的惊人意境，同时全曲到处接触到的是新四度或五度的复式和声。但这首练习曲，由于它所留下的持久印象是一种出乎意外的明确，因此，其中完全没有印象主义的席位。